

8f  
ND  
623  
. R5  
B4  
1920

· ANALECTA AMBROSIANA ·  
PUBBLICAZIONI DELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA

VOL. IV.

· LVCA · BELTRAMI ·

---

· IL · CARTONE ·  
· DI ·  
· RAFFAELLO · SANZIO ·  
· PER · LA · "SCUOLA · D' · ATENE" ·  
· IN · VATICANO ·

---



EDITORI  
ALFIERI & LACROIX · MILANO · ROMA



8 - 2



II. 7 - 3



VOLUMI PUBBLICATI NELLA STESSA SERIE

- N. 1. — *Le memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta, ripubblicate da Don LUIGI GRAMATICA . . L. 35.—*
- " 2. — LUCA BELTRAMI - "*La Destra Mano*" di Leonardo da Vinci e le lacune nella edizione del Codice Atlantico. . . . . " 30.—
- " 3. — GIOVANNI GALBIATI - "*Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*" del pittore Giuseppe Rossi nei giudizi d'illustri contemporanei . . . . . " 30.—

IN PREPARAZIONE:

- N. 5 e 6. — GIORGIO NICODEMI - *I Disegni della Ambrosiana* (circa 200 disegni).
- " 7. — Don LUIGI GRAMATICA e GIORGIO NICODEMI - *L'Accademia di Pittura e Scultura della Ambrosiana.*



EDIZIONE DI 500 ESEMPLARI NUMERATI

N. 395



IL CARTONE  
DELLA "SCUOLA D'ATENE"  
ALL'AMBROSIANA







Digitized by the Internet Archive  
in 2016

<https://archive.org/details/ilcartonediraffa00belt>



LA CAMERA DELLA SEGNATURA IN VATICANO



LUCA BELTRAMI

---

IL CARTONE  
DI  
RAFFAELLO SANZIO

PER L'AFFRESCO DELLA "SCUOLA D'ATENE"  
NELLA CAMERA DELLA SEGNATURA  
IN VATICANO

---

UN FRAMMENTO DEL CARTONE  
PER LA "BATTAGLIA DI COSTANTINO"

---



EDITORI ALFIERI & LACROIX - MILANO - ROMA  
· MCMXX ·

---

*Proprietà letteraria riservata*

---

---

STABILIMENTO PER LE ARTI GRAFICHE ALFIERI & LACROIX - MILANO

NEL IV. CENTENARIO DELLA MORTE  
DI  
RAFFAELLO SANZIO

---







LA "SCUOLA D'ATENE" NELLA CAMERA DELLA SEGNATURA





## · INDICE ·

PREFAZIONE . . . . .	Pag. 11
----------------------	---------

PARTE I . . . . .	» 15
-------------------	------

Il costante interesse per il dipinto *La Scuola d'Atene* - Divergenze nella sua interpretazione - Singolare valore del *Cartone* dell'Ambrosiana - Le linee generali della composizione, e quale parte vi abbia Bramante - Gruppi e personaggi principali - La cronologia nella evoluzione della filosofia greca, dal V al III Secolo a. C., rispettata nella distribuzione delle figure - Rapporti della *Scuola d'Atene* colle altre composizioni nella *Camera della Segnatura* - Le date della loro esecuzione - Condizioni politiche dell'Italia, negli anni 1508-1511 - Vicende degli affreschi in Vaticano: il sacco di Roma - Restauri di Sebastiano del Piombo e del cav. Maratta - Le riproduzioni della *Scuola d'Atene*.

PARTE II . . . . .	» 29
--------------------	------

Il *Museo* del Card. Federico Borromeo - Il deposito del *Cartone*, diviso in due parti, nel 1610 - L'acquisto fatto nel 1626 - Erronee interpretazioni del soggetto - Provvedimenti per la conservazione del disegno - Le requisizioni del Gen. Bonaparte nel 1796 - Il *Cartone* spedito a Parigi - Gli artificiosi argomenti per giustificare le spogliazioni di opere d'arte, e le opposizioni, mosse a queste, da Quatremère de Quincy - Infondate accuse di negligenza nella conservazione - Restauro del *Cartone*, compiuto da J. M. Moreau le jeune - Sua esposizione nella *Galerie d'Apollon* al Louvre - Le rivendicazioni del 1814-15 - Canova e Tayllerand - La restituzione del *Cartone* alla Biblioteca Ambrosiana - Recenti provvedimenti per la sua conservazione - Le ultime peripezie, durante la guerra 1915-18.

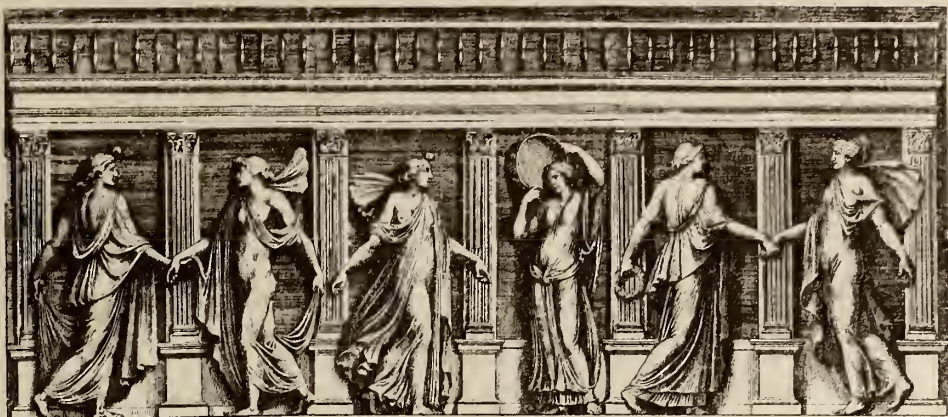
PARTE III - Note descrittive delle Tavole . . . . .	» 49
---	------

APPENDICE . . . . .	» 61
---------------------	------

Il frammento del *Cartone* per la « Battaglia di Costantino » in Vaticano.



DISEGNO A MATITA - UNIVERSITÀ DI OXFORD



## PREFAZIONE

---

*Or sono trentasette anni, analizzando l'ammirazione tributata a Raffaello — ravigata a quell'epoca dalla ricorrenza del IV Centenario della nascita — ebbi a rilevare la influenza che vi hanno potuto esercitare alcuni elementi convenzionali, dovuti alle particolari condizioni nelle quali si affermò il prestigio del giovane pittore. "A questo artista — così scrivevo nel 1883 — la natura misurò quella versatilità che fu caratteristica all'epoca sua, per cui la vita di molti fra i suoi contemporanei costituì una serie di alternative e di tentativi: largiva invece una straordinaria e feconda attività, compendiata in brevissimo lasso di tempo, cosicchè la stessa rapidità del suo svolgersi, ne rese ancora più meravigliosi i risultati. Il singolare fascino della sua figura, accentuato dalla fine immatura, anzichè subire quella fase di dimenticanza e di indifferenza che non risparmiò molti artisti, pure eccellenti, si trasfuse nelle opere sue, ben presto disputate da mecenati e dalle più insigni gallerie, attribuendo loro una voga ed un valore venale, per modo da difenderle dalle troppo facili ingiurie del tempo e degli uomini, e tramandarle a noi circondate da una perenne ammirazione, la quale talvolta ha potuto sembrare esagerata.*



Sono appunto queste circostanze, particolarmente favorevoli alla fama dell'artista, che concorsero a formare un ambiente meno propizio a cogliere l'intrinseco valore, il profondo significato dell'opera sua. La esteriorità — diremo così — della pittura di Raffaello, facilmente compromessa dalla imitazione di allievi e seguaci, e dallo stesso raffronto con sopraggiunte maniere pittoriche più audaci per colore e libertà di esecuzione, ha potuto far velo alle doti singolari dell'artista: vale a dire, una prodigiosa facoltà di immaginazione, pronta al compito di accogliere ed assimilare la maggiore varietà e ricchezza di elementi, per comporli in efficace unità: una fenomenale sicurezza di procedimento, che lasciò raramente tracce di esitazioni o pentimenti, in contrasto colla natura fatta di ricerche, di meditazioni, quale vediamo in Leonardo, e nello stesso Michelangelo: infine, una autorità, o a meglio dire, un ascendente che, senza suscitare rivali, o nemici nel campo dell'arte, seppe affiatate divergenti disposizioni di allievi, per fonderle in opera collettiva dominata dalla sua mente.

Di queste prevalenti caratteristiche di Raffaello, abbiamo una singolare testimonianza nella composizione, nota col nome di Scuola d'Atene. Esaminata nella sua genesi — dagli studi preliminari, e dal Cartone dell'Ambrosiana, sino allo svolgimento sulla parete di una delle Camere, dette di Raffaello, in Vaticano — questa composizione ci sorprende per la straordinaria rapidità colla quale il giovane artista appena venticinquenne, abbandonato il tranquillo paesaggio umbro, ancora vibrante del misticismo delle sue *Madonne*, seppe giungendo in Roma, abbracciare colla mente e tradurre con mano ispirata la vastità di questo nuovo ambiente e la universalità delle sue memorie. Dotato di fresco e sincero senso di osservazione, che non ricercava nello studio della natura il fine, bensì una fase del compito assegnato all'arte per raggiungere la complessa e profonda concezione della vita spirituale, il culto del vero senza detrimento del bello, la misura e l'equilibrio in ogni manifestazione della mente, Raffaello si trovò in grado di usufruire rapidamente del patrimonio intellettuale del nuovo campo d'azione. L'antico e il moderno, il sacro e il profano, la mitologia e la Bibbia, il mondo delle allegorie e quello della epopea, la storia, da Mosè a Leone X, fecero di lui, non il

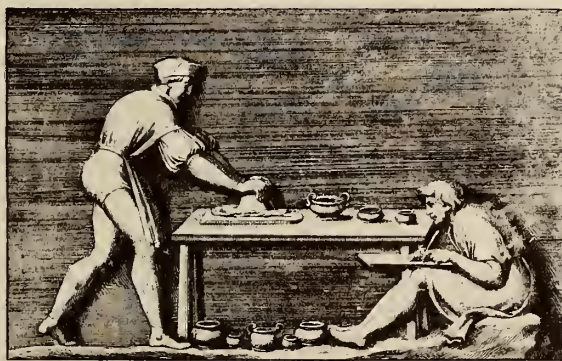
*semplice campione di una scuola pittorica, di una nazione, di una stirpe, ma l'interprete e il volgarizzatore della cultura universale e delle manifestazioni più essenziali della umanità, colle sue tendenze religiose, le idealità, le stesse passioni.*

*Certo, il giorno in cui Raffaello pose per la prima volta il piede in Roma per varcare la soglia del Vaticano — dove artisti provetti e già venuti in fama, gareggiavano nel compito di esaltare col fascino possente dell'arte il prestigio della religione — fu il giorno più fortunato della sua breve esistenza: fu il giorno altresì, predestinato ad integrare la maestosa nobiltà di Bramante, la terribile efficacia di Michelangelo, colla grazia serena di Raffaello.*

*Forse avverrà che il preponderare delle passioni e dei volgari interessi abbia, col fatale decadere degli studi, a disperdere quanto col nome di "umanità" si propose di armonizzare la materialità del sapere colla elevazione dello spirito: e forse verrà il giorno nel quale non si vorrà, o non si potrà comprendere Raffaello: ma colle voci dell'Arte, taceranno pur quelle della Civiltà, indissolubilmente legate nella esaltazione del bello — quale fu inteso dal Sanzio — come la immediata e sincera emanazione del Vero e del Bene.*

*Roma, febbraio 1920.*

L. B.









# I.

La composizione affrescata da Raffaello sopra una parete della *Camera della Segnatura* in Vaticano, conosciuta col titolo di "*Scuola d'Atene*" non ha cessato nel corso di quattro secoli di essere argomento di ammirazione e di studio ad un tempo <sup>(1)</sup>. Si può dire che ogni generazione abbia avuto lo scrittore il quale, attratto dal singolare interesse del dipinto, non si è limitato ad esaltarne i pregi pittorici, ma volle spiegarne l'argomento, provandosi ad identificare i numerosi personaggi raffigurati, e non rinunciando al proposito di determinare i rapporti fra questa composizione, e le altre affrescate sulle pareti della stessa *Camera*, per approfondire il complesso significato cui mirò il giovane artista con questi dipinti, degni di essere considerati come l'affermazione sua più completa ed equilibrata.

Come avviene per le opere dei sommi ingegni, la *Camera della Segnatura* ha potuto, per la esuberanza dei particolari, prestarsi ad interpretazioni

(1) Le *Camere*, o *Stanze* dette di Raffaello, disposte nella parte del Vaticano eretta da Nicolò V (1447-1455), sono coperte da vòlte a crociera, illuminate da finestre che guardano verso il Cortile del Belvedere, e verso il Cortile del Pappagallo: di questa parte della costruzione, Nicolò V aveva incaricato l'architetto Bernardo Rossellini, proponendosi di affidare le decorazioni a Pier della Francesca: Alessandro V sistemò varie sale che presero il nome di Appartamento Borgia, decorate specialmente dal Pinturicchio. Giulio II, volendo continuare le decorazioni nelle altre sale, ricorse a vari pittori, fra i quali Luca Signorelli, Antonio Bazzi, Bramantino da Milano. Parte della decorazione era già eseguita, allorchando Raffaello giunse a Roma; ma nella sala destinata a prendere il nome di *Camera della Segnatura*, le decorazioni erano appena avviate sulla vòlta, cosicchè le pareti si trovarono a completa disposizione di Raffaello.

La *Camera della Segnatura* è posta fra quelle di *Eliodoro* e dell'*Incendio di Borgo*. Queste tre Camere hanno dimensioni quasi eguali, di circa m. 8,50 per m. 10,50.

non sempre concordi, non sempre fondate: l'indagine individuale vi riconobbe quanto poteva meglio prestarsi alle mutevoli tendenze della critica, arrivando ad intravedere concetti e meditati propositi, ai quali forse l'artista neppure pensò nella improvvisazione dell'opera: di modo che l'argomento della *Scuola d'Atene* ha potuto suggerire interpretazioni arbitrarie, erronee, discordanti col concetto fondamentale, svolto dall'artista colla maggiore chiarezza ed evidenza di elementi.

Poichè il tema della *Scuola d'Atene* si trova ormai ricondotto al preciso suo significato — sia per l'intrinseco soggetto, sia in relazione colle altre composizioni che gli fanno corona — ben poco rimarrebbe ad aggiungere per questa poderosa pagina di pittura. Nel saggio pubblicato or sono sessant'anni sugli *Affreschi di Raffaello in Vaticano* <sup>(1)</sup>, con particolare accenno alle decorazioni pittoriche della *Camera della Segnatura*, lo scrittore A. Gruyer analizzò la composizione della *Scuola d'Atene* con una padronanza dell'argomento, che non ci deve meravigliare in chi completava, poco dopo, quello scritto cogli altri due volumi su *Raffaello e l'Antichità* <sup>(2)</sup>. Il lettore vi potrà trovare una minuta descrizione della *Scuola d'Atene*: la quale, evitando le astrusità di una esuberante erudizione, del pari che la indeterminatezza di considerazioni puramente estetiche, è di guida per la intelligenza del soggetto e dei pregi della esecuzione, come pure per la valutazione del suo significato, quale elemento organico del complesso programma sviluppato sulle pareti e sulla vòlta della *Camera della Segnatura* <sup>(3)</sup>.

Non per questo, rimane eliminata la opportunità di ritornare sulla composizione della *Scuola d'Atene*, per ritrarne un giudizio sintetico, non meno proficuo ed interessante di una minuta analisi, che condurrebbe fatalmente ad entrare nel merito delle divergenze dei critici nella interpretazione di molti particolari. Il *Cartone*, conservato alla Biblioteca Ambrosiana — tema di questa illustrazione, che si propone di celebrare la quarta ricorrenza cente-

(1) *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, par A. Gruyer - Paris, Gide, libraire-éditeur, 1848: in due volumi.

(2) *Raphaël et l'Antiquité*, per A. Gruyer. — Paris, Renouard, libraire-éditeur, 1864: in due volumi. — Il Gruyer, nominato conservatore dei dipinti del Louvre nel 1881, morì il 27 ottobre 1909.

(3) Nella decorazione della vòlta campeggiano quattro figure femminili, destinate a rappresentare la *Teologia*, la *Poesia*, la *Scienza*, e la *Giustizia*: alle quali corrispondono, sulle rispettive pareti, le composizioni note coi nomi: *La Disputa del Sacramento*, *Il Parnaso*, *La Scuola d'Atene*, *La Giurisprudenza*. In queste pagine di pittura, Raffaello compendì i complessi destini della umanità: la scienza divina, supremo conforto dell'anima, si trova contrapposta alla scienza umana e all'insoddisfatto bisogno di avvicinare il vero, supremo conforto della mente: il bisogno di amore, rivolgente lo spirito verso il bello, si contrappone al rispetto della giustizia, alla continua ricerca del bene.



itaria della morte di Raffaello — non potrebbe offrire più propizio argomento per riassumere la parte veramente efficace ed essenziale della critica svolta sul soggetto della *Scuola d'Atene*.

Mentre nella composizione "*La Disputa del Sacramento*" dipinta sulla parete che vi fa riscontro nella stessa *Camera*, le figure sono distribuite in vari ordini sovrapposti — dagli spettatori raggruppati nel piano anteriore, alla figura del Padre Eterno, che a tutti sovrasta — la *Scuola d'Atene* si distingue per la concentrazione delle figure nella parte inferiore, formandovi una zona animata, in contrasto colla severa grandiosità del fondo architettonico costituente la zona superiore della composizione. A questa decisa suddivisione si deve se l'artista ha potuto limitare alla zona inferiore delle figure, il Cartone destinato all'affresco: nel quale, se manca la parte prospettica del fondo, non è perchè sia stata considerata come elemento accessorio, quasi indipendente dalle figure, dovendosi ammettere che quel fondo si trovasse concretato nei suoi minuti particolari, allorquando Raffaello disegnò il Cartone. Quand'anche mancassero le prove materiali, sarebbe assurdo il pensare che l'artista avesse ideato e composto la varietà degli aggruppamenti, senza che fosse stata precisata la ossatura dell'ambiente, nel quale le figure dovevano agire, tenendo conto dei varî piani orizzontali e delle linee architettoniche verticali, cui dovevano corrispondere; del che abbiamo una prova esplicita nelle linee corrispondenti allo schema della parte basamentale e della gradinata, che si notano nel Cartone dell'Ambrosiana (vedansi specialmente le Tavole VIII, IX, XII, XX).

Dalla necessaria precedenza di questo schema architettonico sulle figure disegnate da Raffaello, si volle dedurre l'intervento, o la ingerenza di Bramante — conterraneo del giovane pittore, amico intimo ed ammiratore suo, nonostante il divario di età di quasi quarant'anni — non sembrando che pochi mesi dopo il suo arrivo a Roma, abbia potuto Raffaello mostrarsi famigliare coll'architettura classica, al punto da comporre il fondo della *Scuola d'Atene*, con grandiosa nobiltà di linee, con sicurezza di impianto, veramente degne di colui che gettava, in quei giorni, le basi per la poderosa mole del maggior tempio della Cristianità. Non essendo ammissibile che il compito di Raffaello abbia potuto limitarsi ad affollare di varie decine di figure un ambiente immaginato e tracciato da un'altra mente, la composizione ha certamente dovuto concretarsi — sia pure col consiglio di Bramante — secondo direttive adottate dallo stesso Raffaello: al quale si deve quindi attribuire la suddivisione dei varî gruppi in due piani orizzontali, e il motivo della

navata centrale, l'effetto prospettico della quale asseconda tanto genialmente lo scorcio delle due file dei discepoli fiancheggianti Platone ed Aristotile. La testimonianza di questo intimo rapporto fra il fondo architettonico, che non è un semplice scenario, e le figure che lo animano, risulta dalle linee schematiche del basamento, visibili sul Cartone come già si disse: le quali hanno servito di guida a Raffaello per la distribuzione delle figure, e dovettero successivamente costituire le linee di riferimento per l'operazione di riportare il disegno sulla parete, a compimento della parte architettonica, naturalmente affrescata in precedenza sino al margine superiore del Cartone. Il procedimento adottato di riportare sull'intonaco predisposto per l'affresco lo schema delle figure, si trova confermato dalle linee bucherellate — pure visibili sul Cartone — che servirono per lo spolvero: e queste si riconoscono altresì sulla superficie dell'affresco, nei corrispondenti solchi, sommariamente tracciati nell'intonaco con un ferro, per servire di traccia nella esecuzione del dipinto (vedansi gli esempi nelle Tavole VI, XXI, XXVIII, XXX).

\* \* \*

Ciò premesso, potremo procedere nella sommaria descrizione della scena raffigurata: la quale si svolge nell'interno di un vasto edificio, di carattere pubblico, che pur conservando la solennità del tempio, si presenta come luogo di riunione, quali dovevano essere, fatta astrazione dallo stile, i porticati greci dei Ginnasi e dei Pritanei. L'ampia navata centrale, a fondo aperto sul cielo, interrotta dall'impianto di una cupola rotonda — di cui si vede solo una parte del sottostante tamburo — ha la fronte decorata coi motivi di due grandi nicchie rinserrate da pilastri, mentre il pavimento si protende suddiviso in due piani da quattro gradoni. L'affollamento delle persone che su questi due piani si muove, discorre, medita, insegna, costituisce la zona corrispondente al Cartone dell'Ambrosiana: ed è dalla disposizione per gli aggruppamenti principali, che potremo prendere le mosse per penetrare nel concetto ideato da Raffaello.

Le due figure centrali che si contendono, diremo così, il posto d'onore nella composizione, sono — come si è detto — quelle di Platone e di Aristotile: il primo reggente colla sinistra un volume colla scritta *TIMEO*, questi appoggiando al fianco sinistro il volume, colla scritta *ETICA*. Ai fianchi di queste figure principali sono allineati i discepoli che ne ascoltano gli insegnamenti. Dopo questo aggruppamento centrale e più numeroso, l'atten-



zione è richiamata specialmente sui due gruppi laterali, disposti nel piano anteriore: quello di sinistra, costituito da varie persone raccolte intorno ad una figura in atto di scrivere, e quello di destra, da altre figure attornianti un vecchio che sopra una tavoletta disposta sul pavimento, traccia una dimostrazione geometrica. Anche i protagonisti di questi due gruppi risultano facilmente identificabili: quello di sinistra è Pitagora, del quale il giovinetto al suo fianco regge la tavola armonica: quello di destra è Archimede, che Raffaello non poteva meglio rievocare, richiamandosi al tradizionale episodio del vecchio ucciso mentre stava tracciando sul terreno un problema geometrico: la identificazione è sussidiata altresì dall'avere Raffaello adottato, per Archimede, le sembianze di Bramante <sup>(1)</sup>.

Questi aggruppamenti maggiori si trovano fra di loro collegati da gruppi minori, nei quali possiamo con sicurezza identificare qualche altra figura principale. Così, a sinistra della schiera dei discepoli di Platone, si riconosce facilmente Socrate, dal caratteristico profilo <sup>(2)</sup>, nell'atto di svolgere i suoi ragionamenti ad un gruppo di persone, e nel guerriero colla sinistra sull'impugnatura della spada, ravvisiamo l'allievo Alcibiade: in basso, dietro al sottostante gruppo di Pitagora, una figura sbarbata, coronata di foglie, in mezzo ad alcuni suoi uditori, legge il volume appoggiato alla base di una colonna; nella quale figura si volle da taluno intravedere Epicuro, da altri Democrito. A destra della schiera dei discepoli di Aristotile, abbiamo nello stesso piano varie figure, meno raggruppate, le quali non offrono sufficienti elementi di identificazione, mentre dietro al gruppo di Archimede, due figure reggenti un globo si manifestano cultori di geometria e di astronomia; nell'una si potrebbe riconoscere Euclide, mentre per l'altra con diadema, volgente le spalle all'osservatore, si volle attribuire a Raffaello il proposito di raffigurare Tolomeo, in base all'equivoco di scambiare questo cultore della cosmogonia, con un rappresentante della dinastia egizia; potrebbe invece trattarsi della figura di Zoroastro.

---

(1) L'episodio della morte di Archimede figura assieme a quello dell'assedio di Siracusa, fra le composizioni a chiaroscuro, dipinte da Polidoro da Caravaggio su disegni di Raffaello, e decoranti il basamento della *Scuola d'Atene*: Archimede vi è raffigurato chino a terra, nell'atto di tracciarvi col compasso una figura geometrica, mentre sta per essere colpito a morte da uno dei soldati di Marcello.

Per quanto riguarda la figura di Bramante, si veggano le note descrittive delle Tavole XXVI e XXVII.

(2) Raffaello, non potendo disporre di una raffigurazione autentica di Socrate, dovette basarsi sulle antiche descrizioni, ricordanti il naso schiacciato, le labbra tumide, la calvizie della fronte, per cui la testa di Socrate rassomigliava a Sileno.

Nella vasta ed affollata composizione, due sole figure stanno appartate senza alcun corteo di allievi. In quella distesa sui gradoni, con atteggiamento che sarebbe volgare e stonerebbe colla tranquilla solennità della scena, se non fosse composta con singolare maestria, noi dobbiamo riconoscere Diogene in atto di leggere <sup>(1)</sup>: mentre per l'altra figura vicina al gruppo di Pitagora, pure seduta, ed assorta in meditazione, è controversa la identificazione. Si noti come questa figura manchi nel Cartone dell'Ambrosiana <sup>(2)</sup>, il che porta a pensare possa esser stata introdotta al momento dell'esecuzione dell'affresco, sia per rendere più armonico il gruppo di Pitagora — che nel Cartone termina, a destra, colla linea rigida del filosofo in piedi — sia per restringere lo spazio libero della gradinata sotto i gruppi di Platone ed Aristotile, ed equilibrare le masse dei due gruppi di Pitagora e di Archimede.

Per completare la sommaria descrizione, rimarrebbe qualche accenno alle figure secondarie, alcune delle quali — essendo specialmente destinate ad interessare gli spazi risultanti fra gli aggruppamenti descritti — hanno potuto suggerire qualche identificazione con personaggi contemporanei di Raffaello, di cui si farà menzione nelle Note descrittive delle Tavole.

\* \* \*

Compiuta la sommaria descrizione della *Scuola d'Atene*, riuscirà opportuno — anzichè tentare la identificazione di altri personaggi minori — chiarire il criterio fondamentale dall'artista seguito nella scelta e disposizione delle figure raggruppate intorno ai principali personaggi, i quali compendiano la evoluzione dell'umano sapere nel corso di tre secoli — dal V al III a. C. — dalle

(1) Anche per questa figura, Raffaello si attenne alle indicazioni fornite da scrittori; la barba incolta, *barba comans*, come riferisce Sidonio Apollinare, la scodella presso di lui, lo stesso abbigliamento in disordine, richiamante il passo di Giovenale (*Sat.* XIV, ver. 308-309)

. . . . Dolia nudi  
Non ardent Cynici . . . .

concorrono a contrassegnare il filosofo, da Platone definito Socrate delirante.

(2) Si potrebbe dubitare che la mancanza di tale figura nel Cartone, fosse ascrivibile a rovina, o manomissione da questo subita nel corso delle peripezie attraversate, come si dirà più avanti: ma l'esame delle condizioni del Cartone rimuove tale dubbio. Si noti a tale proposito, come nell'affresco questa figura non si presenti armonizzante col complesso della composizione, al pari di tutte le altre, lasciando l'impressione di qualche pesantezza nell'insieme della posa e dell'abbigliamento, come pure di una minore rispondenza prospettica, giustificabile in una aggiunta fatta all'ultimo momento.

Un'altro particolare dell'affresco, di cui non vi è indizio nel Cartone, è quello delle due teste che si vedgono all'estremità destra della composizione, dietro le figure degli Astronomi: Raffaello volle ricordare la figura del Perugino ed effigiarsi al fianco di questi, attestando con ciò la gratitudine verso il maestro, non affievolita dal successo che già coronava l'opera sua.

affermazioni del pensiero ancora pervaso di misticismo, giungendo alle positive manifestazioni della scienza. Lo svolgimento cronologico di tale evoluzione venne fedelmente adottato da Raffaello: poichè l'osservatore — iniziando dalla sinistra l'esame della composizione, a partire dal gruppo anteriore di Pitagora — incontra successivamente, lungo il piano superiore, Socrate, Platone, Aristotile, per chiudere il giro a destra, col gruppo inferiore di Archimede; mentre Diogene, quasi nel centro, rimane isolato come si conviene alla sua figura. Così, da Pitagora, col quale si concretano le prime leggi della natura, noi arriviamo, a traverso la evoluzione del pensiero, alla scienza nelle sue più pratiche applicazioni, fissate da Archimede. È soltanto dopo di aver rilevato questo concetto fondamentale, che si potrà passare all'esame delle figure secondarie per cercare di identificarle — senza però alterare l'ordine cronologico, da Raffaello rispettato nel disporre le figure principali — riferendole al protagonista del gruppo di cui fanno parte: il che può specialmente essere effettuato per il gruppo di Pitagora, essendo ovvio il pensare che Raffaello abbia particolarmente voluto ricordarvi determinati seguaci della scuola pitagorica; mentre per gli altri gruppi — ad eccezione di quello di Socrate, nel quale si distingue Alcibiade — non sarebbe altrettanto ovvio l'attribuire a Raffaello il proposito di speciali personificazioni: non per quelli di Platone e di Aristotile, composti da persone d'ogni età, le quali, per la stessa spontaneità dell'aggruppamento — modificato all'atto della esecuzione dell'affresco — escludono il riferimento a determinati discepoli: non per quello di Archimede, le quattro figure giovanili che lo compongono mirando piuttosto a simboleggiare, rispetto al vecchio maestro, la nuova generazione che ne raccoglie l'insegnamento, definitivamente liberato dalla speculazione filosofica, per diventare la base della scienza applicata.

\* \* \*

Il Passavant, nella sua *Vita di Raffaello*, ammise che l'artista sarebbe stato guidato — nel comporre la *Scuola d'Atene* — dagli scritti di Diogene di Laerte, al quale dobbiamo le note biografiche dei più celebrati filosofi greci. In base a queste note, il Passavant si propose di individuare altre figure della composizione, in aggiunta a quelle già identificate senza alcuna incertezza, come di Pitagora, Socrate, Alcibiade, Diogene, Platone, Aristotile, Archimede. Ma quando si voglia indicare un testo che veramente si presti a rintracciare le fonti del pensiero di Raffaello, non si dovranno dimenticare le poesie di Sidonio



Apollinare, il patrizio gallo-romano, figlio del pretore delle Gallie, che fu un esempio singolare della vitalità della cultura nel secolo V: giacchè, non solo si mostrò, come vescovo di Clermont, il degno pastore tutto assorto nelle cure morali e materiali del suo gregge, ma testimoniò del suo patriottismo verso Roma, nelle lotte contro le invasioni barbariche. Vi sono nelle sue poesie, alcuni passi — come nell'Epitalamio di Polemio e di Arencola, o nel Panegirico in onore di Antemio Augusto — la lettura dei quali rievoca singolarmente la composizione vaticana. Nell'Epitalamio, dopo di avere additato il tempio che ospita coloro che si proposero di indagare la macchina del cielo e della terra, le profondità del mare, Sidonio inizia appunto da Pitagora il logico svolgimento di queste cognizioni: "Pitagora da Samo, che dopo "il dotto silenzio di un lustro, spiega come l'armonia presieda alla vita dell'universo": ed a lui fanno corona, Talete che fissa le leggi delle fasi lunari e delle eclissi, Anassagora che in queste leggi riconosce lo spirito creatore dell'universo, mentre Arcesilao, estendendo questo concetto, ammette il mondo come costituito da infinite particelle, ch'egli chiama atomi <sup>(1)</sup>. Dopo questa graduale evoluzione, interviene Socrate ad innestare sullo studio materiale della natura, la educazione morale della umanità: alla sua scuola si affida Platone, che accorda e fonde in unità le tre correnti verso lo studio della natura, della logica, della morale: e dopo di lui Zenone e Crisippo sviluppano l'insegnamento della pratica morale. Infine, Sidonio ricorda come dal tempio gli epicurei si trovassero esclusi, e solo i cinici tollerati sulla soglia. Non poteva Raffaello dare forma più evidente a queste ultime indicazioni,

(1)

Asserit hic Samius post docta silentia lustrī  
Pythagoras, solidum princeps quod musica mundum  
Temperet et certis concentum reddat ab astris,

.....

Thales hic etiam numeris perquirat et astris  
Defectum ut Phoebi, necnon Lunæque laborem  
Nuntiet antequam...

Quartus Anaxagoras Thaletica dogmata servat  
Sed divinum animum sentit qui fecerit orbem.

.....

Post hos Arcesilas divina mente paratam  
Conjicit hanc molem, confectam partibus illis,  
Quas atomos vocat ipse leves, Socratica post hunc  
Secta micat, quæ de naturæ pondere migrans  
Ad mores hominum limandos transtulit usum.

.....

*Carne XIV, Epitalamio, ver. 51-98*



isolando Diogene il cinico sulla gradinata del tempio, e relegando Epicuro in un angolo secondario della composizione, dietro il gruppo di Pitagora.

Nel panegirico di Antemio Augusto <sup>(1)</sup> la scena si ripresenta ancora più completa nei versi 171-172:

Quidquid Pythagoras, Democritus Heraclitusque  
Deflevit, risit, tacuit: quodcunque Platonis  
Ingenium, quod in arce fuit, docet ordine terno.  
Qua vel Aristoteles, partitus membra loquendi,  
Argumentosis dat retia syllogismis:  
Quidquid Anaximenes, Euclides, Archyta, Zenon,  
Arcesilas, Crysippus, Anaxagorasque dederunt,  
Socraticusque animus post fatum in Phaedone vivus...

È questa la rievocazione della filosofia greca, che doveva riapparire, più di otto secoli dopo, nel canto IV dell' *Inferno*, là dove Dante scorge Aristotile

il maestro di color che sanno,  
Seder tra filosofica famiglia (2),

riconoscendo così la preminenza dello Stagirita su Platone, mentre a questi il Petrarca (*Trionfo della Fama*, cap. III ver. 4-7), assegnava il primo posto:

Volsimi da man manca, e vidi Plato,  
Che in quella schiera andò più presso al segno:  
.....  
Aristotele poi, pien d'alto ingegno:

Con maggiore opportunità, Raffaello seppe evitare un giudizio di merito, mettendo a paro i due filosofi maggiori, per farne il centro della composizione.

(1) Panegirico pronunciato a Roma da Sidonio Apollinare, in onore di Antemio Augusto, due volte console (anno 468 d. C.).

(2) I personaggi menzionati da Dante corrispondono tutti, ben si può dire, a quelli che si possono identificare nell'affresco di Raffaello:

.....  
Vidi il maestro di color che sanno,  
Seder tra filosofica famiglia,  
Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno:  
Quivi vid'io e Socrate e Platone,  
Che innanzi agli altri più presso gli stanno:  
Democrito, che il mondo a caso pone,  
Diogenès, Anassagora, e Tale,  
Empedocles, Eraclito e Zenone:

(*Inf.*, c. IV, v. 131 e seg.).

A ragione si poté concludere, essere la *Scuola d'Atene* una visione di Dante, fissata due secoli dopo dal pennello di Raffaello.

\* \* \*

I rapporti, o meglio la continuità di pensiero fra il mondo pagano e il mondo cristiano, avevano da tempo ispirato e raggiunto la evidenza nelle manifestazioni d'arte. Platone ed Aristotile, dai bizantini già considerati precursori di Cristo, e paragonati a S. Gerolamo e S. Agostino, erano stati anche raffigurati ai fianchi di S. Tomaso d'Aquino: Taddeo Gaddi, nella Cappella degli Spagnoli, accentuò questa compenetrazione delle due distinte fasi nella evoluzione del pensiero umano, mentre Raffaello seppe rendere più evidente l'intima correlazione, contrapponendo la *Disputa del Sacramento* alla *Scuola d'Atene*: questa continuità fra il mondo pagano e il mondo cristiano egli seppe risolvere con tale persuasiva nobiltà iconografica, da rendere persino possibile, durante i secoli XVII e XVIII — come vedremo — la inesatta interpretazione di varie figure della *Scuola d'Atene*, e quindi dello stesso soggetto della scena, col ravvisarvi Cristo, S. Pietro, S. Paolo e S. Matteo.

Solamente dopo di aver raggiunto un adeguato concetto della profondità di pensiero e della erudizione condensata nella *Scuola d'Atene*, si potrà valutare la somma di energia, di cui il giovane venticinquenne ha dovuto dar prova nell'affrontare il compito della complessa decorazione della *Camera della Segnatura*, e nel condurre questa a termine nel breve periodo di tre anni. Le date estreme di questo lasso di tempo non sono dubbie: Raffaello giunse in Roma nel 1508, e i vani delle due finestre che illuminano la *Camera*, registrano il compimento dell'opera colla iscrizione:

IVLIVS II  
LIGVR PONT  
MAX

ANN CHRIST  
MDXI  
PONTIFICAT . SVI  
VIII

Così, a ventotto anni Raffaello aveva già dato le pagine che dovevano essere le più fulgide del genio suo: il che ci dovrà ancora più sorprendere se rievocheremo le terribili condizioni politiche, nelle quali si dibatteva l'Italia, mentre Raffaello animava le pareti della *Camera della Segnatura* colla mistica gravità, la maestosa calma, la serena dolcezza delle sue composizioni. Venezia priva del dominio di terraferma e minacciata dalla Lega di Cambrai; Pisa oppressa dai Fiorentini; Milano occupata dai Francesi, e Napoli dagli Spagnoli; l'esercito Cesareo accampato a Verona, Vicenza, Padova; il Turco sempre agognante al Friuli. Giulio II, costretto a spiegare tutta la energia per difendere l'integrità di Roma, dichiarava la guerra a

Luigi XII ed a Massimiliano, e bandiva, fra le sciagure di Bologna e le agitazioni del Concilio di Pisa, la Lega Santa.

Insensibile a tutto questo fragore d'armi — scrive il Gruyer — sicuro di sè, forte dell'austero lavoro della sua prima giovinezza, Raffaello ebbe tanta forza di raccoglimento per appartarsi col genio suo e la sua fede ardente, e dipingere con mano ispirata la pagina più serena e gloriosa del nostro Rinascimento.

\* \* \*

Il Cartone dell'Ambrosiana, rivelando la genialità di Raffaello nel concretare e tradurre pittoricamente il non facile tema della rappresentazione di tre secoli di evoluzione filosofica, risulta oggi ancora più prezioso, non avendo tardato gli affreschi nelle Stanze Vaticane a subire danni e deperimenti.

Riferisce infatti il Dolce, nel suo *Dialogo della Pittura*, come " nel tempo che Roma fu saccheggiata dai soldati del Borbone (1527) avendo " alcuni tedeschi, dai quali era stato occupato il palazzo del Papa, acceso " con poco rispetto il fuoco per uso loro in una delle Camere dipinte da " Raffaello, avvenne che il fumo, o la mano degli stessi guastò alcune teste. " E partiti i soldati, e ritornatovi Papa Clemente, dispiacendogli che così " belle teste rimanessero guaste, le fece rifare da Bastiano ".

Lo stesso Dolce, a proposito di questo pittore — Sebastiano del Piombo — riferisce il seguente aneddoto: " Trovandosi Tiziano a Roma, e andando " un giorno per quelle camere in compagnia di Bastiano, fisso col pensiero e " cogli occhi a riguardar le pitture di Raffaello, che da lui non erano state " più vedute, giunto a quella parte dove Bastiano aveva rifatto le teste, gli " domandò chi era stato quel presuntuoso ed ignorante, che aveva imbrattati " quei volti, non sapendo che Bastiano li avesse riformati ".

Il deperimento degli affreschi progredì nel corso di quasi due secoli, al punto che, sotto il pontificato di Clemente XI, si sentì la necessità di adottare qualche provvedimento. Non solo la polvere si era lentamente appiccicata all'intonaco ed aveva ottenebrato i colori, ma la zona inferiore delle pareti si presentava "sfregiata con temperini o altre punte di ferro, essendovi segnata per il più una grande quantità di nomi, cognomi ed altre parole diverse". Così si legge in una Memoria, stesa da Bartolomeo Urbani, il quale assieme a Pietro de Pietri ed Andrea Procaccini, lavorò all'opera di restaurare la pittura, sotto la guida del cav. Carlo Maratta, al quale Clemente XI



commise la cura di tale restauro, durato dal marzo 1702, al luglio 1703. Da quella Memoria risulta come l'operazione di ripulire e riparare i dipinti fosse stata avviata nella Camera attigua a quella della *Segnatura*, mentre a questa si pose mano soltanto nell'estate del 1702, allorquando il pontefice — che dei lavori si interessava personalmente — lasciò il Vaticano per soggiornare al Quirinale. Non mancarono, durante tale assenza, le voci che il Maratta non si accontentasse di togliere la polvere, ma ritoccasse l'opera di Raffaello; per il che Clemente XI, ritornato in Vaticano, ebbe ad esporre i suoi dubbi sulla opportunità del proposito del cav. Maratta di *bagnare* i dipinti obbiettando "che bisognava star bene avvertito a non adoperar segreti". La risposta del pittore, riportata nella Memoria dell'Urbani, che "egli aveva pensato di adoperar vin greco, e non acqua", non è tale da confortarci circa i metodi adottati dal cav. Maratta per ripulire le pitture: mentre l'esame delle figure della *Scuola d'Atene* — e più ancora il loro raffronto col corrispondente disegno del Cartone dell'Ambrosiana — obbliga purtroppo a concludere che il ripulimento dalla polvere, e la riparazione dei guasti materiali, si accompagnarono ad un lavoro di ritocco, che ha compromesso la genuinità dell'opera di Raffaello, come appare dal raffronto di alcune parti dell'affresco, colle corrispondenti del Cartone, segnatamente nelle Tav. VI, X, XX, XXVIII.

Non è qui il caso di formulare un giudizio dell'opera del Maratta, mancando gli elementi sulle condizioni nelle quali si trovavano le Camere di Raffaello al principio del sec. XVIII: tanto che qualche critico, pur deplorando il risultato dell'operazione, ebbe a chiedersi se, nel caso questa non fosse intervenuta, sarebbe dato ancora di vedere l'assieme della composizione della *Scuola d'Atene*. Siamo di fronte al medesimo caso del *Cenacolo*, dipinto da Leonardo nel Refettorio di S. Maria delle Grazie, per il quale si potranno deplorare i restauri compiuti dal Bellotti nel sec. XVII, e dal Mazza nel sec. XVIII, ma si dovrà pur sempre tener presente la incognita dello stato in cui si troverebbe oggidì l'opera di Leonardo, se fosse stata abbandonata al fatale suo deperimento.

Lodato al tempo suo, il restauro del cav. Maratta non ebbe ad ogni modo, nè purtroppo poteva avere un effetto duraturo: gli agenti atmosferici e la polvere ripresero la loro azione deleteria, di modo che, ottant'anni più tardi, Goethe annotava nel Diario del Viaggio in Italia, alla data 7 novembre 1786: "Non vidi, sinora, che una sola volta le Loggie di Raffaello e le grandi composizioni della *Scuola d'Atene* ecc. ed è come se si dovesse studiare Omero " su di un manoscritto in parte cancellato ed alterato. Il piacere della prima



" impressione risulta incompleto. È soltanto dopo di avere studiato poco a poco l'assieme, che il godimento riesce intero ".

\* \* \*

L'importanza e l'interesse della composizione *La Scuola d'Atene* porterebbero a pensare avessero offerto argomento per numerose copie; invece, di ben poche riproduzioni si ha memoria. Al Museo dell'*Ermitage* si conservava una copia attribuita al Lebrun: un'altra copia, in grandezza dell'originale, era stata ordinata da Colbert, per essere eseguita in arazzo, nella manifattura dei Gobelins: a questa ordinazione forse si ricollega l'arazzo nella ex-Raccolta Imperiale di Vienna, recante il nome dell'artista Cozette e la data 1765. Di un'altra copia, in dimensioni ridotte, ed all'encausto, si ha memoria come ordinata dall'inglese Payne al pittore Todran, la quale copia venne donata, al principio del secolo scorso, al Cardinale Pallotta. Fra le copie più recenti, messe a posto con particolare riguardo al soggetto, ricorderemo quella eseguita dal pittore P. Balze, allievo di Ingres, per decorare una parete dello scalone nella Biblioteca S.ta Genovieffa di Parigi, eretta dal Labrouste, dal 1843 al 1850 e l'altra disposta in una sala dell'Università di Koenigsberg, per servire di sfondo al busto del filosofo Kant, a questi attribuendo quell'onore di formare centro della composizione, che Raffaello non aveva voluto assegnare nè all'una, nè all'altra delle due figure di Platone e di Aristotile.







## II.

Nell'atto della donazione di opere d'arte, fatta nel 1618 dal Card. Federico Borromeo — col proposito di aggregare alla Biblioteca Ambrosiana, da lui fondata nel 1609, una Accademia di Belle Arti — non troviamo menzionato il Cartone di Raffaello per la *Scuola d'Atene*: il che indurrebbe a ritenere che a quell'epoca il prezioso cimelio non fosse ancora entrato nelle sale della Biblioteca. Il primo accenno al medesimo — segnalato come scomposto in due parti — viene fatto nella descrizione di quelle opere d'arte, pubblicata dal Borromeo nel 1625, col titolo "FEDERICI. CARDINALIS. BORROMAEI. ARCHIEPISC. MEDIOLANI. MVSAEVM" (1).

Si tratta però di un accenno sommario, quasi incidentale, senza indicazione di provenienza, e senza descrizione del soggetto dei "due grandi disegni di Raffaello": il che può sembrare in contraddizione col particolare pregio attribuito ai medesimi "che gli studiosi debbono ritenere tanto più "cari, quanto meno è da dubitare del loro autore. Si può bensì avere "qualche dubbio intorno ai quadri di questo artista, perchè vi poterono aver "messo mano i molti, dai quali si faceva aiutare quando dipingeva: ma i

(1) Il "Musæum, Mediolani, anno salutis M. DC. XXV" — venne riprodotto in fac-simile, colla traduzione del Sac. Luigi Grasselli, prefazione e note di L. Beltrami, ricorrendo il terzo centenario della fondazione della Biblioteca Ambrosiana - Milano, tip. Allegretti, VIII dic. MCMIX,



Confesso io p. Gio: Batt. Borromeo m. di Cam dell' M. M.  
 & M. M. l'ip. Card. Borromeo hanno avuto, et ricevuto  
 dall' M. M. l'ip. (Fabio vicente Borromeo per mano  
 del l'ip. Bered. Cherico due pelli di disegno di  
 Raphael d'ubino in carbone, e questi richiesti in  
 prestito del medesimo l'ip. Card. & promessa di  
 restituirli ad ogni richiesta del l'ip. l'ip. (Fabio  
 et in fede del uero ho scritto, in l'ip. l'ip. di mia  
 propria mano questo giorno xi luglio 1610  
 quali d. d. Regni sono grandi fatti l'ip. l'ip. in  
 l'ip. l'ip. l'ip. di unepo &  
 p. Gio: Batt. Borromeo m. di Cam  
 Jo. Fran. Bianchi fui presente, et uidi il l'ip. d. d.  
 Abbate Gio: Batt. Borromeo a far questo presente  
 scritto, et sottoscrivere di propria penna. &  
 Jo. Battista Fatti fui p. per testimonio,

RICEVUTA DEL DEPOSITO DEL CARTONE, FATTO NEL 1610 ALL'AMBROSIANA  
 DAL CONTE FABIO BORROMEO VISCONTI

" disegni certamente non sono d'altra mano, e per la loro eccellenza possono non meno atterrire, che stimolare gli ingegni " (1).

Non avrebbe potuto il Card. Borromeo riassumere più a proposito il singolare pregio del Cartone, mentre le ragioni del riserbo adottato riguardo al soggetto ed alla provenienza del cimelio si possono oggi dedurre da due documenti che Mons. Luigi Gramatica, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, ha rintracciato fra le carte di quel tempo, ricordanti le condizioni del deposito e del successivo acquisto del Cartone di Raffaello; documenti che qui rendiamo di pubblica ragione, giacchè comprovano come la munifica istituzione della Biblioteca, intitolata al patrono della città, non avesse tardato a richiamare l'interessamento dei milanesi. Fra coloro che valutarono la nobiltà dell'esempio offerto dal Borromeo — diretto a rialzare le sorti degli studi e dell'arte ad un tempo — si distinse il Conte Fabio Borromeo Visconti di Brebbia; il quale, trovandosi in possesso del Cartone di Raffaello, acconsentiva a cederlo in deposito, affinchè fosse degno e significativo adornamento della Biblioteca Ambrosiana (2). Egli si era riservato il diritto di ritirarlo, il che può spiegare come il Borromeo abbia stimato prudente di rimanere sulle generali, nel menzionare quel cimelio, e pur riconoscendone il pregio intrinseco, abbia stimato opportuno di sorvolare alla condizione del deposito ed al riferimento del medesimo coll'affresco in Vaticano, ch'egli ben conosceva, per non attribuire al Cartone quella maggiore attrattiva, che avrebbe potuto stimolare qualche raccoglitore d'arte a tentarne l'acquisto dal proprietario, per cospicua somma. Poichè non devesi dimenticare come in quegli anni fervessero le pratiche dei collezionisti, nostri e stranieri, per procurarsi opere d'arte mediante somme sempre più rilevanti; basti ricordare le composizioni

(1) " Michaelis Angeli Crepusculum, et Aurora simul adsunt una cum grandibus duabus Raphaelis Membranis, quas studiosi artis tanto cariores habere debent, quanto minus de Auctore dubitatur, cum Tabulae quidem Artificis eius suspicione nonnulla possint infrescari, propterea quod multos in pingendo adiutores illes habuit, qui manum apposuisse potuerunt, has vero constat non alia, quam ipsius esse manu ".

*Museum p. 38.*

(2) Il deposito del Cartone all'Ambrosiana risulta dalla seguente ricevuta:

" Confesso io p. Gio. Batta Besozzo m.<sup>ro</sup> di casa dell'Ill.<sup>mo</sup> e R.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> Card.le Borromeo hauere havuto, et ricevuto dall'Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> C. Fabio Visconte Borromeo per mano del Sig.<sup>re</sup> Benedetto Coheretio duoi pezzi di disegno di Raphaelae d'Urbino in carbone, et questi richiesti in prestito dal medemo Sig.<sup>re</sup> Card.le con promessa di restituirli ad ogni richiesta dal sud.<sup>o</sup> Sig.<sup>re</sup> C. Fabio et in fede del vero ho scritto et f.to la presente di mia propria mano questo giorno 10 luglio 1610 i quali sud.ti disegni sono grandi fatti sop.<sup>a</sup> Cartoni incolatti sop.<sup>a</sup> tela di canepo etc.

" p. Gio. Batta Besozzo m.<sup>ro</sup> di Casa.

" Io Franc.co Bianchi fui presente, et uidi il sod.<sup>o</sup> s.r. Abbate Gio. Batta Besozzo a far questo presente scritto et sottoscrivere di proprio pugno, etc. Io Baldassar Tatti fui pn.<sup>te</sup> per testimonio ".

1575. ad 123 96c in Michx.

Conformi io sottoscritto, come Madre, Tutrice, & Amatrice de  
miei figli Saver presentabile, etc. de Mons<sup>re</sup> Indonico  
De. Mo. Conser.<sup>re</sup> d'Ellye Sm. Mos. ecceduto. Giud.  
Mons<sup>re</sup> Conomes lire sei cento ingh. p. congrua. Ditt.  
delli dei quadi de design. di Rafael, che si trovano  
alla Bibliotheca Sm. Mos. d'Ellye, heredita di Detti  
miei figli in d. somma di commun' consenso concertato,  
e p. ora gliene faccio l'ora vendita de detti di  
per in ogni miglior modo, e forma, e p. l'ora  
m' intendo uoglio, come s. fare e etc. p. in nom.  
con. e de ho firmata la parte di mia propria  
mano il d' et anno Ind. —————

Doña Blanca Spinola  
Vis. Borja

Benedictus Caecilius fure. W.W. de mto pignore  
regno 2 =

Grad. Jan. 10.60 fuit inter primos.

RICEVUTA DEL PAGAMENTO DEL CARTONE, FATTO NEL 1626 ALL'AMBROSIANA  
DALLA CONTESSA BIANCA SPINOLA VISCONTI



del Mantegna per il *Trionfo di Giulio Cesare*, passate a quell'epoca in Inghilterra, e gli stessi manoscritti e disegni di Leonardo, che solo per l'atto munifico del Conte Galeazzo Arconati — a sua volta ispirato dall'esempio del Card. Borromeo — sfuggirono all'esodo in Inghilterra, toccato invece all'altra parte dei manoscritti vinciani già posseduti da Pompeo Leoni.

Il Borromeo doveva giustamente temere che, quando venisse a mancare il Conte Fabio, potesse quel deposito essere revocato dagli eredi, lusingati da qualche lauta offerta, basata sulla cognizione del valore di quei due disegni: per fortuna, venuto a morte nel 1625 il depositante, poté il Card. Borromeo ottenere dalla vedova Contessa Borromeo Spinola la cessione del cimelio, ad incremento definitivo della Accademia annessa alla Biblioteca <sup>(1)</sup>.

Il mancato riferimento del Cartone all'affresco di Raffaello in Vaticano, consigliato dalla surriferita preoccupazione, ha potuto dare luogo, dopo la morte del Cardinale Borromeo, ad erronee interpretazioni del soggetto: poichè nell'inventario della Biblioteca, steso nella seconda metà del secolo XVII, così veniva descritto il Cartone, considerato ancora come due disegni distinti, ed esposto accanto alle riproduzioni in gesso delle statue michelangiolesche, il *Crepuscolo* e l'*Aurora*:

" Due disegni, l'uno del Peripato, l'altro dello Stoa di Atene, incastri in una stessa cornice. Sono coperti di tende di cendalo verde, et occupano in larghezza tutto il frontispizio (*ossia la parete della sala*): l'altezza è di braccia 5 in circa ".

Gioverà osservare come la erronea interpretazione del soggetto si fosse ben presto verificata anche per l'affresco in Roma: infatti, poco dopo la morte di Raffaello, non tardarono le inesatte interpretazioni del dipinto: il Vasari vi ravvisava l'unione della teologia e della filosofia, a mezzo dell'astrologia, intravedendo l'evangelista S. Matteo nella figura di Pitagora. L'inci-

(1) L'acquisto del Cartone risulta dalla seguente ricevuta:

" 1626 adi 23 novembre in Milano.

" Confesso io sottoscritta come madre, tutrice, et curatrice de miei filij haver presentiam.e ric.to da Mons.<sup>re</sup> Ludovico Besozzo Conserv.<sup>re</sup> del Colleg.<sup>o</sup> Ambros.<sup>o</sup> eretto dal S.<sup>r</sup> Card.<sup>le</sup> Ill.<sup>mo</sup> Borromeo lire seicento imp.<sup>li</sup> per compita sodisf.<sup>ne</sup> delli doi quadri de disegni di Raffaello, che si trouano alla Biblioteca Ambros.<sup>a</sup> della heredità di detti filij in d.<sup>a</sup> somma di commun consenso concertato, et per essa gliene faccio libera uendita de detti disegni in ogni miglior modo e forma, et questa scrit.<sup>a</sup> m'intendo uaglia come se fusse fatta per instromen.<sup>to</sup> et per fede ho firmata la presente di mia propria mano il dì et anno sud.<sup>o</sup>

J. Doña Blanca Spinola  
Vis.<sup>te</sup> Bor.<sup>a</sup>

" Benedetto Coerecio procur.<sup>e</sup> coll.<sup>o</sup> di Milano fui presente et per teste f.

" Io Giac.<sup>o</sup> Franc.<sup>co</sup> Polo fui pn.<sup>te</sup> per testim.<sup>io</sup> f. "

sione pubblicata nel 1550 da Giorgio Mantuano reca il titolo: *Paulus Athenis Epicuræos et Stoicos quosdam philosophos adduct.* (Bartsch T. XV p. 395 n. 24): un altro incisore, Filippo Tomassini (1617), arrivò ad aggiungere le aureole alle teste di Platone e di Aristotile: lo Scanelli nel suo *Microcosmo della pittura*, pubblicato nel 1584, ravvisò in queste due figure, S. Pietro e S. Paolo predicanti il cristianesimo in mezzo ai filosofi greci. Si deve al Bellori, se la interpretazione del soggetto venne reintegrata, per quanto con erudizione ancora limitata a tradizioni e notizie inesatte <sup>(1)</sup>.

Non deve quindi far meraviglia se il soggetto del Cartone di Raffaello all'Ambrosiana, diviso in due parti, venisse interpretato ancora inesattamente sul finire del secolo XVIII, come si dirà fra breve.

La succitata descrizione inventariale del seicento, ad ogni modo, è interessante perchè comprova la cura colla quale il Cartone era conservato nel sec. XVII — dati gli scarsi mezzi sui quali si poteva, a quell'epoca, fare assegnamento — riparando il disegno dalla polvere a mezzo di un cortinaggio di seta greggia <sup>(2)</sup>, quale era stato adottato anche per il Cenacolo di Leonardo, nel Refettorio di S. Maria delle Grazie: ed è doveroso il segnalare la cura ben presto spiegata dalla Biblioteca Ambrosiana per il Cartone di Raffaello — allo stesso modo che per il *Codice Atlantico* di Leonardo si eseguì una custodia speciale — perchè tale circostanza contribuirà a sfatare la taccia di una trascurata conservazione del cimelio durante il secolo XVIII, nel quale l'Accademia fondata dal Borromeo si trovò minacciata dal proposito del Governo austriaco, di istituire una scuola per gli artisti, spossessando la Biblioteca Ambrosiana del suo materiale didattico — specialmente riproduzioni in gesso di statue antiche, copie di affreschi e di quadri — nel quale materiale, il Cartone di Raffaello avrebbe potuto trovarsi compreso.

Che questo cimelio dovesse essere in condizioni mediocri di conservazione, si può facilmente arguire, pensando alle inevitabili peripezie anteriori all'arrivo a Milano, scomposto in due parti secondo la linea mediana passante

---

(1) A complemento delle notizie relative alla erronea interpretazione del soggetto della *Scuola d'Atene*, nella prima incisione ricavata da Giorgio Mantovano dall'affresco, e ritoccata dal Tomassini, aggiungeremo come Agostino Veneziano nel 1524 interpretasse la figura di Pitagora come S. Marco, e il giovinetto al fianco sinistro, colla tavola armonica, come un angelo.

In Milano, il primo accenno al Cartone, dopo la sua entrata nelle collezioni dell'Ambrosiana, venne fatto da Gerolamo Borsieri, nel *Supplemento della Nobiltà di Milano* (Bidelli, Milano, MDCXIX). Ravvisando nelle due parti del Cartone un diverso soggetto, il Borsieri così lo descriveva: "vi sono parimenti due cartoni grandi di Raffaello, comunemente detti le prediche di Christo e di Paolo Apostolo".

(2) La tenda di *cendalo verde* deve essere stata applicata nel 1650, a quest'epoca figurando il pagamento a Carlo Caneveso, detto Spadino, "per aver fatto li capeli alli dui disegni grandi, speso in legname, chiodi, L. 5."



fra le figure di Platone e di Aristotile, il che ha potuto rendere meno avvertibile il suo diretto riferimento colla composizione affrescata in Vaticano.

Quali siano state le peripezie nel secolo trascorso dal 1510, epoca della esecuzione dell'affresco, al 1610, data del suo deposito presso l'Ambrosiana, non sappiamo. Il Passavant, nella sua *Vita di Raffaello*, riferisce che il Cartone, acquistato da Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, venne dal parente di questi, Federico Borromeo, donato all'Ambrosiana: ma non risulta sopra quale dato si fondi tale asserzione, che potrebbe essere il frutto di un equivoco colla circostanza dell'acquisto fatto dal Card. Carlo Borromeo di un quadro del Tiziano, da lui lasciato per testamento all'Ospedale Maggiore di Milano, e riscattato dal Card. Federico per farne dono all'Ambrosiana <sup>(1)</sup>. Ad ogni modo, i due documenti già segnalati — accertanti il deposito del Cartone durato dal 1610 al 1625 — escludono l'asserto del Passavant, e solo qualche fortunata indagine nelle vecchie carte delle famiglie Borromeo, Visconti e Spinola, potrebbe ormai chiarire le vicende del Cartone di Raffaello anteriori alla sua entrata all'Ambrosiana. Quando poi si rifletta in merito alle varie composizioni affrescate da Raffaello nelle Stanze Vaticane, come della sola *Scuola d'Atene* si conservi il disegno predisposto dall'artista per essere riportato sull'intonaco da dipingere, dobbiamo concludere che ben presto dovette fare difetto la preoccupazione di assicurare le sorti di queste genuine documentazioni del lavoro preparatorio, procurando di non lasciare disperdere o smembrare i cartoni da Raffaello stesso predisposti, in considerazione del loro pregio, come il Cardinale Federico Borromeo opportunamente riconobbe segnalando meno dubbia la mano dell'artista nei disegni, che non negli stessi affreschi. Anche della composizione della *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, si conserva pure all'Ambrosiana, un solo frammento del cartone, disegnato dal Maestro, al quale la morte contese, nel fior degli anni, di procedere alla esecuzione, rimasta affidata ai suoi allievi e collaboratori.

Questo fatale disperdimento di quasi tutti quei disegni di Raffaello, che avrebbero concesso di seguire la genesi e lo svolgimento delle grandiose composizioni vaticane, rende ancora più prezioso il Cartone della Biblioteca Ambrosiana, malgrado le peripezie subite prima e dopo la sua entrata nel *Musæum* del Card. Federico Borromeo. Poichè non v'ha dubbio che un

---

(1) Nel suo *Musæum*, il Cardinal Federico Borromeo scrive, a proposito del quadro di Tiziano. *L'adorazione dei Magi*: "Questo quadro fu fatto fare dal Cardinale di Ferrara (Ippolito d'Este) per donarlo a Re Francesco. Ultimamente, essendo stato di San Carlo, fu comperato da me dall'Hospitale Maggiore che fu di lui herede". Questa notizia può avere ingenerato l'equivoco del Passavant.



deperimento debba essersi verificato anche nei secoli XVII e XVIII, malgrado il sollecito provvedimento della serica cortina, a difesa della polvere: ma, per quanto le variazioni atmosferiche abbiano influito sulla consistenza della carta adoperata per il disegno, rendendone meno regolare l'aderenza al telaio al quale era fissato, non possiamo ammettere che il cimelio si trovasse, alla fine del secolo XVIII, nelle condizioni segnalate come disastrose dopo la requisizione di opere d'arte, effettuata all'Ambrosiana nell'ultimo decennio di quel secolo, come si dirà fra breve. In mancanza di notizie dirette sulle condizioni del cimelio, assume un particolar valore la menzione fatta dal pittore Mengs, in una lettera da Torino al cav. D'Azara, del 4 maggio 1774: " In Milano mi sono trattenuto qualche giorno per vedere le pitture, e particolarmente il cartone originale della Scuola d'Atene di Raffaello, alla Biblioteca Ambrosiana ".

Questo pittore, che soggiornò lungamente in Roma, mostrandosi particolarmente imitatore di Raffaello, non avrebbe certamente tralasciato di segnalare e di deplorare le cattive condizioni del Cartone di Raffaello, quando a lui fossero risultate ascrivibili a biasimevole incuria, tanto più ch'egli aveva ricavato dall'affresco il disegno di tutte le teste, allo scopo di farne argomento per una serie di tavole incise il che gli doveva aver reso molto familiare la composizione della *Scuola d'Atene*.

\* \* \*

Fu ai 15 di maggio del 1796, che l'esercito francese, guidato da Bonaparte, entrò in Milano; quattro giorni dopo, assieme al proclama che imponeva alla Lombardia il contributo di venti milioni, venne pubblicata una ordinanza la quale, col pretesto di conservare " par des voies sûres les monuments des sciences et des arts qui se trouveront dans les villes conquises per l'armée ", stabiliva le modalità per la presa di possesso degli oggetti artistici e scientifici destinati ad arricchire i musei e le biblioteche di Parigi. L'inizio di questa sistematica spogliazione — organizzata da Denon, direttore del Museo di Parigi, e consigliere artistico del Bonaparte — venne per la Lombardia affidato a Pietro Tinetti, artista addetto a quell'epoca alla legazione di Toscana: e questi non indugiò a mettersi all'opera, recandosi col commissario di guerra Peignon, alla Biblioteca Ambrosiana, particolarmente presa di mira nelle istruzioni inviate da Parigi. Il Cartone di Raffaello venne compreso nell'elenco dei dipinti e disegni da spedire a Parigi, e così si trova descritto nella nota di consegna

firmata dal pro-prefetto dell'Ambrosiana, Bugati <sup>(1)</sup>: "*Il famoso Cartone della Scuola d'Atene, ossia di S. Paolo (sic) che predica nell'Areopago d'Atene, di Raffaello d'Urbino: br. 13 per br. 4 1/2*" (7.72 × 2.67).

La descrizione inventariale si mantiene inesatta nel soggetto, sebbene per la prima volta vediamo adottato il titolo che da tempo era stato assegnato alla composizione in Vaticano: mentre la indicazione complessiva della lunghezza porta a pensare che il disegno, all'atto della requisizione, fosse tuttora aderente al telaio, al quale da due secoli era stato fissato, il che sarebbe in contraddizione colle asserite condizioni disastrose in cui sarebbe giunto a Parigi. Le casse contenenti i cimeli requisiti all'Ambrosiana partirono il 10 e il 25 di giugno del 1796, ma non giunsero a Parigi che verso la fine di novembre; e dal carteggio scambiato durante quel non breve periodo di tempo, risulta che si temette fossero andate perdute quelle contenenti i disegni e manoscritti di Leonardo. È probabile che qualche disperdimento si sia verificato, giacchè si può ritenere che la "*Testa di Leonardo da Vinci, grande al naturale, bellissima*" — elencata nei disegni originali requisiti all'Ambrosiana, e non restituita nel 1815 — sia stata sottratta durante il viaggio, per ricomparire qualche decennio dopo nella serie dei disegni di Leonardo acquistati da Carlo Alberto nel 1840, e conservati nella Biblioteca Reale di Torino.

A Parigi, le opere d'arte che affluivano da Milano, Cremona, Mantova, Verona, Venezia, Bologna, Modena, Parma, Piacenza, Perugia, Foligno, Loreto, Pesaro, Roma, ispiravano considerazioni delle quali, a poco più di cento anni di distanza, appare tutta l'artificiosità. Poichè, se la spogliazione delle opere d'arte nelle regioni occupate colle armi ha potuto essere, per lungo tempo, una costumanza conseguente dal concetto di conquista, di cui le opere d'arte si prestavano a costituire i più suggestivi trofei di guerra, meno facile era l'accordare tale consuetudine coi concetti di libertà e di eguaglianza, coi quali si riteneva di poter giustificare la campagna d'Italia, esaltando l'esercito "*qui, au lieu de porter le ravage et la destruction chez les ennemis de son pays, leur offre la liberté, et ne met pour prix à ses glorieux travaux, que le tribut qui, sans peser sur le peuple qu'il a vaincu, rehausse l'éclat d'une nation, déjà si fameuse par son amour pour les arts!*".

(1) Requisizione Francese del 1796. — Libertà-Eguaglianza.

Nota delle Pitture, Disegni originali, Manoscritti, Libri di Edizione del secolo XV e dei pezzi di antichità che gli Agenti di Scienze e Belle Lettere della Accademia Nazionale di Parigi presso l'Armata d'Italia, hanno trasportato dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano, nei giorni 19 maggio, 10 e 25 giugno 1796. — Firmato Bugati.

Così scriveva il pittore J. B. Lebrun, commissario del Museo centrale delle Arti in Parigi <sup>(1)</sup>: il quale si vantava pure di avere eccitato quelle spogliazioni: " au moment où le général Buonaparte faisait trembler le Vatican, " j'écrivis une lettre dans le *Journal de Paris*, par laquelle je démontrerais " l'utilité et la gloire que la nation retirerait de l'enlèvement des chefs-d'œuvres de l'Italie ". A dire il vero, alla data di quella lettera già erano state avviate le requisizioni di opere d'arte, cominciando da Milano, cui toccò il privilegio di essere spogliata, e in pari tempo gravata da un contributo di guerra, che in realtà " pesava sul popolo ". Ad ogni modo, la lettera ebbe il risultato di provocare uno scritto del *citoyen* Quatremère de Quincy <sup>(2)</sup> contrario alle spogliazioni artistiche; intervento degno di essere segnalato come particolare benemerita del futuro biografo di Raffaello. La tesi di questo scrittore si basava sul concetto che le opere d'arte si possono comprendere ed apprezzare soltanto nel loro ambiente, fra gli elementi sussidiari che abbiano a spiegarne la formazione: in pari tempo indicava alla Francia, come un diversivo alla mania delle spogliazioni d'arte, il compito di ricerche archeologiche nel suo territorio, le quali avrebbero potuto fornire avanzi dell'epoca romana a Nîmes, Arles, Orange, Autun, ecc. E concludeva — a proposito delle spogliazioni fatte a Roma — col ricordare il parere del Montaigne, essere questa una città, nella quale nessuno poteva sentirsi straniero. Questi concetti vennero esposti in forma di petizione corredata da molte firme, nelle quali figuravano vari artisti che si distinsero nello svolgimento dello stile qualificato col nome di *impero*, come Percier et Fontaine, David, Soufflot, Lesueur ed altri: la petizione chiudeva colla proposta che una Commissione fosse nominata dall'Istituto nazionale, per disciplinare la materia delle spogliazioni d'arte, in relazione agli interessi generali ed alle sorti future delle belle arti.

\* \* \*

Si potrebbe concludere che gli stessi fautori delle spogliazioni non si sentissero perfettamente tranquilli: infatti il Lebrun, rivolgendosi all'esercito d'Italia, dichiarava come, nonostante " l'effervescence naturelle et pardonnable

(1) Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant des premier et second envois de Milan, Cremona, Parme, Plaisance, Modène, Cento et Bologne — par J. B. P. Lebrun peintre Commissaire expert du Musée central des Arts. — A Paris, chez Desenne, libraire, Palais-Egalité n. 1-2 An VI de la République.

(2) Lettre sur le préjudice qu'occasionnerait à la science le déplacement des monuments de l'art d'Italie, par A. Q. — Paris, An IV. pag. 74.



" à une armée victorieuse, vous les respectiez ces chef-d'œuvres du génie, vous " les préfériez à l'or, dont on voulait les couvrir pour les conserver ": argomento artificioso, in aperta contraddizione coll'asserito vantaggio raggiunto dalle spogliazioni compiute per sottrarre le opere d'arte all'incuria nella quale si trovavano; argomento smentito altresì dal proposito dei possessori di quelle opere di esser disposti a contrastarne l'esodo, a prezzo d'oro.

Il tema di questa accampata incuria aveva già fatto capolino nella frase dell'ordinanza del maggio 1796, di conservare " par des voies sûres " le opere d'arte confiscate: concetto che ritroviamo sviluppato maggiormente nella dichiarazione dello stesso Lebrun: " des peintures fameuses y étaient enfouies " sous la crasse et les huiles, dont les recouvraient d'ignorans charlatans; elles " eussent péri sans doute dans leurs mains: la France leur donnera une nouvelle vie ". Lo stesso Tayllerand, nelle sue *Memorie*, non seppe evitare l'artificioso argomento <sup>(1)</sup>.

Questa digressione, relativa alla giustificazione che si credeva di dare al partito di spogliare le regioni d'Italia — anche là dove l'esercito francese avanzava, trovando già innalzati gli alberi della libertà, per consenso più o meno spontaneo degli abitanti — era necessaria per riportarci alla realtà delle condizioni materiali, nelle quali doveva trovarsi il Cartone di Raffaello al suo arrivo a Parigi: poichè, pure ammettendo che quasi due secoli di esposizione nelle sale dell'Accademia Ambrosiana, senza quei provvedimenti per ripararlo dalla polvere e dagli agenti atmosferici, che oggi soltanto sono possibili, abbiano dovuto cagionare un progressivo deterioramento, ed ammettendo altresì che, tanto il distacco del disegno dal telaio per poterlo arrotolare ed incassare, quanto le peripezie del viaggio da Milano a Parigi, durato parecchi mesi, non abbiano giovato al cimelio, noi non possiamo accogliere senz'altro la notizia che il Cartone di Raffaello fosse arrivato a Parigi " en plus de " 500 morceaux, et dans le plus mauvais ordre ". Così dichiara lo stesso conservatore Lebrun nel suo *Examen historique et critique des tableaux qui*

---

(1) Nelle sue *Memorie*, Tayllerand scrive: " c'est rendre service à l'art que de transporter en France des objets que souvent l'incurie des paroisses et des musées italiens laissent se détériorer un peu plus à chaque jour qui passe ".

Questa *ruse*, per giustificare la requisizione di opere d'arte come preda di guerra, non è mancata neppure nell'ultimo conflitto. Basti citare il caso della famosa collezione dei pastelli di La Tour, conservata a Saint-Quentin, che lo Stato Maggiore dell'esercito germanico, fotografò e riprodusse dedicandoli " a tutti gli amici dell'arte del nostro esercito, che La Tour confortò e ringiovanì nelle loro privazioni intellettuali ". Le riproduzioni vennero edite da una casa di Monaco, con una prefazione nella quale si legge: " appropriarci integralmente dello spirito di ciò che appartiene ai vinti, è il primo e più bello dei privilegi, per la nostra missione di tedeschi ".

*sont arrivés d'Italie*: asserzione esagerata, poichè basta l'esame delle condizioni attuali del cimelio per escludere siasi trovato così ridotto in pezzi, che in relazione al succitato numero, avrebbero avuto in media una superficie minore di cinque decimetri quadrati.

Non è difficile invece di intravedere, in quella asserzione, l'intento di segnalare un esempio dell'asserito vantaggio assicurato al patrimonio artistico, grazie alle decantate spogliazioni. Infatti, il Lebrun continua a proposito dei 500 pezzi del Cartone di Raffaello " *L'administration vient de les faire recoller et de les réunir en une seule et même partie, de 24 pieds et demi de longueur. Si l'administration du Muséum obtient les glaces blanches qu'elle a demandées, pour les préserver de la poussière et de la fumée, ces dessins survivront à la destruction de la muraille sur laquelle ce chef-d'œuvre est peint* ".

Il Cartone, dopo questo restauro, venne effettivamente esposto nella *Galerie d'Apollon*, al Louvre, e contrassegnato col n. 242: non risulta però che il provvedimento di difenderlo con cristalli venisse attuato.

\* \* \*

Il concetto esagerato delle condizioni in cui si trovava il Cartone di Raffaello al suo arrivo a Parigi — concetto implicante l'accusa di una deplorevole deficienza nella buona conservazione, cui sarebbe rimasto esposto nelle sale della Biblioteca Ambrosiana — trovava ancora credito molti anni dopo che il Cartone aveva fatto ritorno in Italia. Leggiamo infatti in uno scritto di Charles Pupin, pubblicato a Bruxelles nel 1832, dal titolo: *Les monuments d'Italie transportés à Paris*, una descrizione di quelle condizioni, tendente ancora a rappresentare come un provvidenziale salvataggio la spogliazione di opere d'arte compiuta nel 1796. Il disegno di Raffaello, diviso in due parti, secondo quella descrizione, si trovava fissato sopra due telai distinti " *C'est dans cet état qu'on le voyait à la Bibliothèque Ambroisienne de Milan. Le collage avait été si mal fait, que le papier était froissé dans toute son étendue, et plein de boursoufflures: les feuilles sur lesquelles est tracé le dessin, loin de se raccorder sur la toile, laissaient en beaucoup d'endroits des vides de deux à trois doigts: aussi les contours étant brisés, la continuité des lignes était perdue et l'on ne pouvait plus apprécier l'harmonie et l'ensemble des formes. Lorsqu'on voulut transporter ce dessein de Milan à Paris, il se trouvait entièrement détaché de sa toile: il était rongé dans une largeur de plusieurs doigts en trois parties différentes* ". Queste



malandate condizioni del disegno, dovevano predisporre l'effetto del restauro compiuto: " Des qu'il parvint aux conservateurs du Musée, ils le firent appliquer " avec une extrême précision sur un tissu nouveau. Alors les frises, les " boursouffures, les lacunes, les taches disparurent: on eût dit que l'œuvre " sortait une seconde fois des mains de son auteur ": e il vecchio ritornello del vantaggio conseguito dalle effettuate confische, trovava una ultima eco: " Il fallait donc que les chef-d'œuvres de la peinture italienne quittassent " l'Italie même, et fussent transportés aux rives de la Seine, pour être sous- " traits, par un prodige de patience et d'industrie, à la destruction qui les " minait sourdement " (1).

Eppure, il rovescio della medaglia non era mancato neppure al concentramento tumultuario di opere d'arte in Parigi, per costituire il Museo che doveva " amener l'étranger dans nos murs et, en nous assurant le tribut de " la curiosité, dédommagera le peuple français de ces impôts qui pèsent aujourd'hui sur lui ": infatti, lo stesso Lebrun, che inneggiava a quelle spogliazioni, doveva confessare come, mancando lo spazio ed i mezzi per esporre le opere d'arte " les chef-d'œuvres périssent, les toiles attendent des bordures, " les châssis vont se fendre, et les tableaux courent le risque d'être rayés " et crevés ": cosicchè si domandava quale impressione avrebbero ricevuto i soldati, " ces invincibles guerriers qui ont enlevé ces trophées, lorsqu'il les verrons entassés les uns sur les autres, abandonnés à la poussière et voués à " l'oubli. " (2).

\* \* \*

Col proporci di contenere in più attendibile misura il deperimento del Cartone di Raffaello, non abbiamo intenzione di svalutare la benemerita chi ebbe a ricostituirlo in unità, fra il 1797 e il 1798: poichè, se lungo i bordi del disegno si notano le rappezze eseguite nelle parti consuete, la diligenza usata nell'attenuare le lacune soltanto in parti secondarie del disegno, ci affida che nelle parti più essenziali, la foderatura del Cartone raggiunse l'effetto di sopprimere gli accartocciamenti e di rimediare agli strappi, senza associarvi manomissioni, le quali sarebbero ad ogni modo riuscite deplorabili ed inconsulte. Certo, il deperimento dovuto alle peripezie di tre secoli — spe-

(1) *Le livre des Cent-et-un*, tome sixième. Bruxelles, Louis Hamman et comp., 1832 — Articolo: *Les monuments d'Italie transportés à Paris*, pag. 14.

(2) Particolarmente grave era la confessione fatta dallo stesso Lebrun, dei danni cagionati alle opere d'arte dalla troppo elevata temperatura nelle sale destinate ai dipinti requisiti nel Belgio.



cialmente quelle del sec. XVI, che non ci sono note — si rivela per indizi di varia natura: ma si deve riconoscere come nel loro complesso non siano giunte a pregiudicare, nè l'effetto d'assieme del Cartone, nè il pregio delle singole parti: tanto meno pregiudicarono l'impressione della freschezza nel segno, della spontaneità nella esecuzione, quali si rivelano nelle stesse varianti, che ancora si possono riconoscere, introdotte all'atto di riportare il disegno sull'intonaco della parete: le quali varianti concorrono ad assicurare al Cartone un'attrattiva certamente non inferiore a quella dello stesso affresco.

L'opera diligente del restauro venne eseguita da Jean-Michel Moreau le Jeune, assistito dal conservatore Lebrun, il che spiega gli elogi da questi tributati all'opera compiuta, allorquando il Cartone venne assegnato al Louvre, dove era destino avesse a rimanere esposto poco più di un decennio. Il Lebrun scriveva nel suo *Examen historique et critique*: "ces dessins font voir avec quelle chaleur, et quel enthousiasme Raphaël préparait ces importants ouvrages, et combien il apportait peu de changements à ses premières idées". Egli concludeva "c'est un des monuments, qu'il importe le plus de conserver pour les Arts et les Artistes, puisqu'ils sont une des plus belles et des plus grandes conceptions qu'ait enfanté le génie de ce grand homme"; elogio particolarmente significativo, pur venendo da persona piuttosto inesperta dell'arte italiana, la quale nell'*Examen historique et critique* presentava il Perugino come allievo del Verrocchio, Gaudenzio Ferrari allievo del Perugino, ed iscriveva fra i pittori lombardi, non solo il Correggio, ma i Caracci, il Guercino, Guido Reni e il Domenichino <sup>(1)</sup>.

\* \* \*

All'interesse suscitato dal Cartone di Raffaello esposto al Louvre, noi dobbiamo ascrivere lo stimolo provato da Quatremère de Quincy a studiare le opere del pittore urbinato, ed a comporre quella Vita del Sanzio, che fu

(1) Menzioneremo a lode del Lebrun, l'accenno fatto, nella chiusa del citato volumetto, ai manoscritti di Leonardo. "Je préviens les Savants et les Artistes que la Bibliothèque Nationale possède plusieurs volumes sur les Sciences et les Arts per Léonard de Vinci, lesquels viennent aussi de la Bibliothèque Ambroisienne, qui sont du plus grand intérêt". Questo richiamo, rivolto agli scienziati, stabilisce che i codici vinciani si trovavano tutti depositati alla Biblioteca Nazionale, contrariamente al ripetuto asserito che, sin dal loro arrivo a Parigi, fossero stati suddivisi, coll'inviare alla Biblioteca Nazionale il solo *Codice Atlantico*, e alla Biblioteca dell'Istituto di Francia gli altri. La separazione avvenne dopo il 1798, e dobbiamo considerarla come la conseguenza dell'interessamento che il prof. G. B. Venturi dimostrò per i manoscritti vinciani d'importanza scientifica, provocando il loro deposito presso l'Istituto di Francia, dove più facile poteva riuscire il loro studio. Il Venturi sarebbe stato, inconsciamente, il responsabile della conseguente mancata restituzione dei codici dell'Istituto.

al tempo suo molto apprezzata, e tradotta in varie lingue: la versione in italiano, pubblicata dal Longhena nel 1829, offrì la occasione di rendere giustizia al Quatremère, per la già segnalata sua condotta del 1796: infatti nella prefazione, il traduttore si compiace nel lodare " l'autore della Vita di Raffaello come l'uomo ingenuo e coraggioso, cui va debitrice di gratitudine la nazione nostra, per quella sua nobilissima e franca opposizione allo spostare dall'Italia in Francia i monumenti d'arte: ardimento che in quei tempi difficili poteva costargli presso men che la vita ".

Già nel 1814, mentre Napoleone si trovava relegato all'isola d'Elba, erano state dagli Alleati avviate le pratiche per rivendicare le opere d'arte confiscate in Olanda, in Germania, nel Belgio: la disfatta di Waterloo nel 1815, rinviò quelle rivendicazioni, estendendole alle opere confiscate in Italia.

Il Canova, incaricato specialmente di reclamare le sculture asportate dagli Stati pontifici, arrivò a Parigi nell'agosto del 1815, ed abboccatosi col barone Humboldt, rappresentante della Prussia, ebbe tosto l'impressione che questa fosse d'accordo colla Russia e l'Inghilterra, nel non volere irritare la nazione francese, ossia il governo di Luigi XVIII, coll'insistere in quelle rivendicazioni: ma il Canova, che aveva l'anno prima provocato l'intervento delle nazioni per reclamare la restituzione delle opere d'arte, ed aveva abilmente fatto ristampare il giudizio formulato da Quatremère de Quincy, e l'elenco delle opere italiane <sup>(1)</sup>, procedette risoluto nel suo compito, al punto da essere accusato di invadenza. Si ricorda a questo riguardo come il Metternich, durante un ricevimento in Parigi, a chi gli additava il Canova col titolo di ambasciatore, obiettasse: " Ambassadeur? C'est sans doute M.r l'emballeur qu'on a voulu dire ".

Mentre il Canova procedeva energicamente e speditamente nel compito di riportare le opere di sculture in Italia, i commissari incaricati di ritirare i quadri, manoscritti e libri, si trovarono a dover lottare colla resistenza passiva dei conservatori del Museo, i quali potevano più facilmente accampare la difficoltà di rintracciare quelle opere che erano state distribuite a vari musei di Francia <sup>(2)</sup>

---

(1) Catalogo dei Capi d'opera trasportati dall'Italia in Francia. Seconda edizione, fatta su quella di Venezia del 1799. Milano, tip. Borsani. - Nell'Avvertenza: *A chi legge*, " Un opuscolo testè pubblicato, sostenne con molta forza le ragioni che per avventura potrebbe avere l'Italia di reclamare i preziosi monumenti di Scienze ed Arti, stati asportati in Francia verso il finire del secolo XVIII . . . ".

(2) Vari musei provinciali di Francia debbono alle requisizioni artistiche degli ultimi anni del secolo XVIII, la loro creazione, o il loro sviluppo. Così, il Museo di Nantes — particolarmente notevole fra queste collezioni d'arte — venne istituito colle opere d'arte requisite nei musei e nelle chiese delle regioni occupate a quell'epoca dall'esercito francese.

od erano state abusivamente asportate da membri della famiglia di Napoleone, e da personaggi di Corte: così si spiega come la Biblioteca Ambrosiana non abbia potuto riavere completamente quanto le era stato requisito; fra le lacune più gravi, ricorderemo quella dei manoscritti di Leonardo, poichè dei dodici codici asportati nel 1796, solo il *Codice Atlantico* venne restituito; al posto degli altri — che allora si trovano alla Biblioteca dell'Istituto, anzichè alla Biblioteca Nazionale — il Commissario Barone Ottenfels, incaricato dall'Austria di ritirare gli oggetti d'arte tolti alla Lombardia, si accontentò, trascurando le necessarie ricerche, di tre altri manoscritti, vecchie copie di codici vinciani, da lui ritenuti originali, rilasciandone ricevuta "à l'exception de neuf volumes de la main de Leonard, lesquels d'après la declaration de messieurs les conservateurs, ne seraient point arrivés à le Bibliothèque du Roi". Un'altra mancata restituzione a danno dell'Ambrosiana, fu quella di due delle quattro tavolette raffiguranti gli *Elementi* del Brueghel, che oggidì figurano nelle sale della Scuola fiamminga, al Louvr (1).

\* \* \*

Il Cartone della *Scuola d'Atene* riprendeva nel 1816 il suo antico posto nella Biblioteca Ambrosiana (2); più fortunato di molte altre opere d'arte, alle quali le peripezie del trasporto a Parigi non dovettero certo giovare, ritornava in rinnovate condizioni di conservazione, cosicchè, se nell'esaminare accuratamente la vasta composizione, disegnata a carbone, lumeggiata in alcune parti di biacca, non ricaviamo dalle tracce delle vicende di quattro secoli, ulteriore argomento di preoccupazione per le sue sorti, dobbiamo esser

(1) Solo i due elementi l'*Acqua* e il *Fuoco* vennero restituiti. La serie dei quattro elementi era stata commessa al Brueghel dal Cardinal Federico Borromeo: nella corrispondenza fra questi e il pittore si accenna alla particolare importanza che il mecenate attribuiva a quest'opera del pittore fiammingo. Gli elementi l'*Aria* e la *Terra* sono tuttora a Parigi.

(2) In mezzo a varî appunti di Don B. Catena, che fu dottore e poi Prefetto dell'Ambrosiana dal 1830 al 1855, trovansi alcune "informazioni avute dal signor Giuseppe De Albertis, discepolo del signor De Giorgi, maestro di pittura nell'Accademia Ambrosiana del secolo XVIII, avanti la prima venuta dei Francesi in Italia" fra le quali informazioni merita di essere ricordata la seguente: "Dagli inglesi fu offerto ai francesi, in occasione del trasporto del Cartone di Raffaello, per la compera d'esso Cartone, quattro milioni di franchi". Pur facendo le debite riserve sull'ammontare di tale offerta — che potrebbe dipendere dall'aver ritenuto come fatta in lire sterline una offerta di L. 160.000 — non è da escludere per sè stessa la notizia, ricordando come, anche per altre opere d'arte trasportate dall'Italia a Parigi, gli inglesi abbiano cercato di ottenere la cessione. Approfittando della circostanza che Canova era commissario per il ritiro delle sculture antiche tolte a Roma, e che la Francia insisteva per trattenere alcune di queste, l'Inghilterra ottenne la cessione della statua di Napoleone, modellata dal Canova.



particolarmente grati all'opera diligente compiuta dal pittore Moreau le Jeune, nel 1797 <sup>(1)</sup>.

L'incremento della Biblioteca Ambrosiana nei primi decenni del sec. XIX, per munifici doni e lasciti di benemeriti cittadini, esigeva l'ampliamento dell'edificio innalzato al principio del sec. XVII, traendo partito dall'attigua area della demolita chiesa di S. Maria della Rosa. Una sala al primo piano della parte di fabbricato aggiunta all'edificio del Card. Federico Borromeo venne allora destinata ad ospitare, assieme alle opere più pregevoli di pittura, il Cartone di Raffaello, in decorosa cornice dorata predisposta per modo da contenere il meccanismo atto a svolgere una tela, a poca distanza dal Cartone, per difenderlo dalla polvere nelle ore di chiusura del Museo. Questo provvedimento — che si deve ritenere non fosse riuscito abbastanza pratico ed efficace — ebbe a sostituire l'altro, adottato verso la metà del secolo XIX, delle lastre di cristallo a difesa del disegno: ma le limitate dimensioni delle lastre a quell'epoca, frazionava eccessivamente la visione complessiva del Cartone, in corrispondenza delle linee di unione dei quattordici cristalli occorrenti per difendere il Cartone.

Fu nell'occasione del riordinamento delle raccolte d'arte dell'Ambrosiana, — avviato nel 1905, essendo Prefetto della Biblioteca Mons. Antonio Ceriani, e diretto da Mons. Achille Ratti, Dottore della medesima — che il Cartone di Raffaello poté trovare la definitiva disposizione di una difesa, costituita da tre lastre di cristallo, le quali trovandosi a sufficiente distanza dal Cartone, non intralciano l'esame del disegno nel suo assieme e nei vari particolari, assicurando le condizioni più favorevoli per la perfetta conservazione del cimelio, in quella sala che accoglie le opere più preziose della Pinacoteca Ambrosiana, da Leonardo, Luini, Tiziano e Bonifacio, venendo al Tiepolo.

Di recente, Paul Arbelet, analizzando il *Journal d'Italie* di Stendhal, si meravigliava che questi, arrivato per la prima volta a Milano il 7 settembre 1811, e rimastovi una quindicina di giorni per visitare le chiese ed i musei

---

(1) Il Passavant attribuisce il merito del restauro del Cartone, eseguito a Parigi, al pittore Pierre Bouillon: in realtà dobbiamo confermare il merito al Moreau, poichè questi, nato nel 1741 aveva cinquantasei anni all'epoca di quel restauro, età che doveva avergli assicurata la perizia necessaria per riparare il prezioso cimelio; mentre il Bouillon, che a quell'epoca aveva ventun'anni, essendo nato nel 1776, avrà potuto essere un semplice aiuto del Moreau, e in seguito alla la morte di questi nel 1814, essere considerato dal Passavant come autore del restauro.

Non sarà senza interesse il ricordare come il *Moreau le jeune* sia il famoso disegnatore ed incisore, che illustrò molte edizioni parigine di grande pregio. Egli era *dessinateur du Cabinet du Roi*: nel 1793 era membro della Commissione di Belle Arti: nel 1797, epoca del restauro del Cartone di Raffaello, venne nominato professore alla Scuola Centrale di Parigi.

d'arte, si fosse limitato — a proposito della Biblioteca Ambrosiana, che al dire dell'Arbelet " lui offrait les cartons de l'Ecole d'Athènes " — a dare questo giudizio: " cette bibliothèque ne m'offre pas le plus petit intérêt ". La meraviglia è fuor di proposito, per il fatto che il Cartone di Raffaello all'epoca della visita dello Stendhal, era esposto al Louvre. Se questi lo avesse veduto in Milano, avrebbe potuto registrare ciò che di recente ebbe a scrivere un altro studioso dell'arte italiana, Pierre Gauthiez, a proposito dell'Ambrosiana: " l'un des plus beaux desseins du monde, le Carton de Raphaël pour l'Ecole d'Athène, conservé à miracle, et d'une jeunesse, d'une force et d'une grâce presque divines, suffirait à montrer jusqu'où le Sanzio pouvait s'élever ".

\* \* \*

Al Cartone di Raffaello — collocato nella nuova custodia in occasione del riordinamento della Pinacoteca Ambrosiana, col quale si volle celebrare il terzo Centenario della fondazione della Biblioteca — erano riservate, pochi anni dopo, nuove peripezie. Nel maggio 1915, essendo imminente l'inizio delle ostilità coll'Austria-Ungheria, l'incombente minaccia delle invasioni aeree, alle quali si trovava esposta la città, obbligava a mettere al riparo anche le opere più preziose dell'Ambrosiana, non offrendo la struttura della parte nuova dell'edificio un sufficiente riparo contro gli effetti delle bombe incendiarie.

In quei giorni memorandi, nei quali gli animi erano ad un tempo esaltati e preoccupati per il compito che all'Italia spettava, di scendere in campo per il riscatto degli oppressi fratelli, ed in difesa della civiltà, l'operazione di levare il Cartone di Raffaello dalla sua custodia, per avvolgerlo con ogni cura ed allontanarlo dalla zona più pericolosa dell'edificio della Biblioteca, non si svolse senza una viva emozione; assistendo al graduale sparire di quella composizione, che sin dall'infanzia mi era stata fonte continua di godimento intellettuale, mi sembrava che una vivida face di idealità si occultasse, quasi sdegnosa di assistere alle brutalità di una rinnovata barbarie.

Quelle preoccupazioni non furono vane: pochi mesi dopo, varie bombe incendiarie caddero sulla città, squarciando case, mietendo numerose vittime per le vie, fra le quali una madre col pargoletto al seno. Vennero giorni ancora più tristi; poichè all'intensificata offesa aerea, si aggiungeva la minaccia ben più grave della invasione, delle rapine, dei vandalismi: le precauzioni adottate nel 1915 dovettero essere integrate coll'allontanare da Milano la parte più preziosa del suo patrimonio artistico e storico. Il Car-

tone di Raffaello, ripresa la via di Roma, venne ospitato là dove il giovane artista lo aveva, più di quattro secoli or sono, disegnato, mentre lo stesso nemico calpestava e dilaniava la regione veneta.

Spuntò finalmente, dopo la lunga angoscia degli animi, il giorno auspicato della vittoria; da Roma, dove i tesori d'arte delle regioni minacciate avevano cercato asilo, quasi chiamate a convegno per riconsacrarvi la contesa unità della patria, il Cartone di Raffaello ritornava alla sede sua secolare. E nel ridistendere nuovamente il cimelio, rivedendo dopo quattro anni la classica composizione, nella quale la più essenziale e feconda evoluzione del pensiero umano costituente il patrimonio intellettuale dell'antichità, è interpretata colla grazia e la perenne genialità latina, mi parve che dopo la infasta eclissi, fosse dato alla umanità di riprendere il cammino verso la mèta che la *Camera della Segnatura* addita colla esaltazione della vita spirituale, riassunta nella Religione e nella Scienza, nell'Arte e nella Morale.











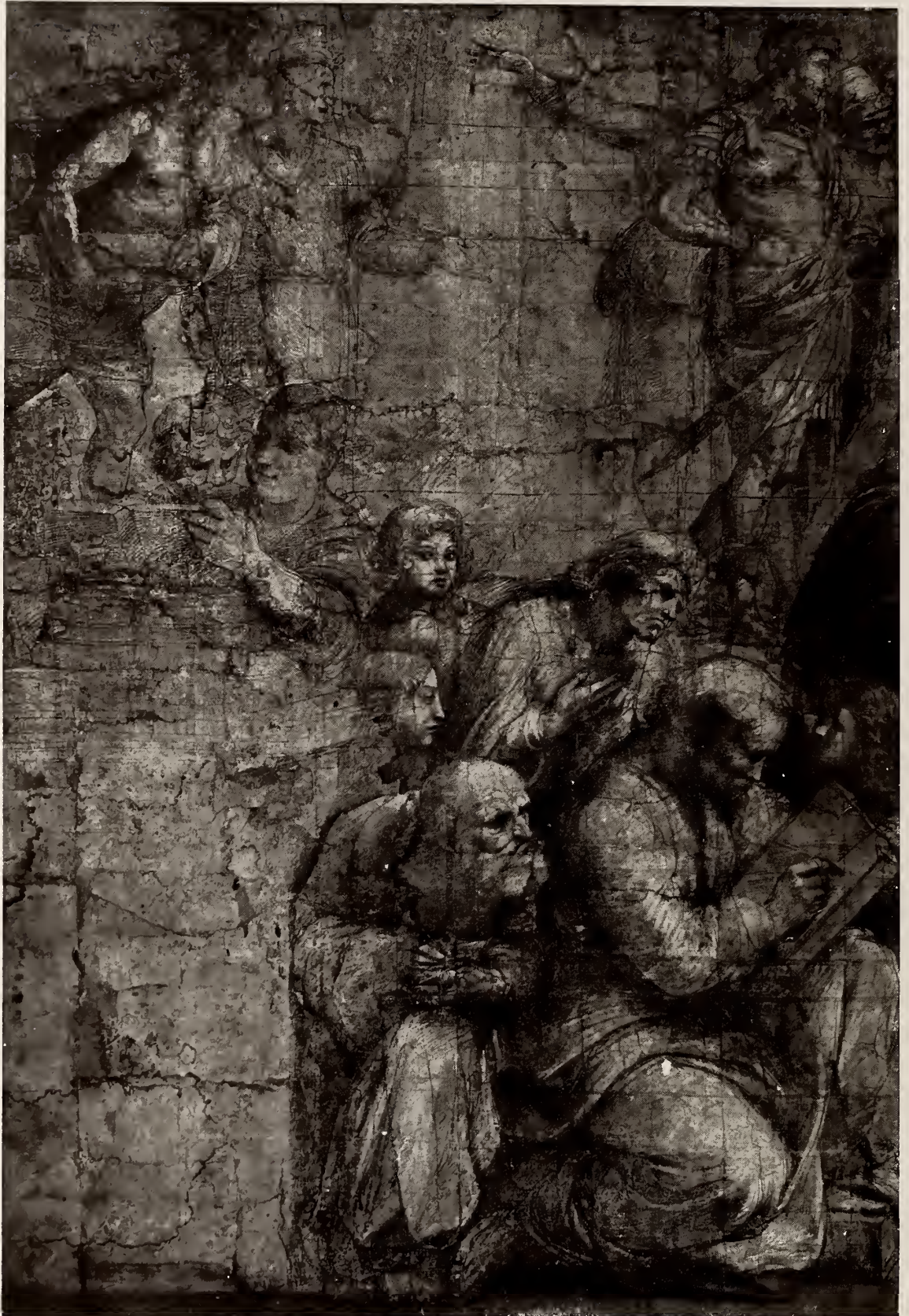














































































































































































































IL FRAMMENTO DEL CARTONE "BATTAGLIA DI COSTANTINO"



DALLO SCHIZZO AL MUSEO DEL LOUVRE.







### III.

## NOTE DESCRITTIVE DELLE TAVOLE

#### TAVOLA I.

Veduta d'assieme del Cartone: dimensioni m. 8 × m. 2,80.

#### TAVOLA II.

Parte estrema, a sinistra dell'osservatore: in alto, una parte del gruppo di Socrate; in basso, una parte del gruppo di Pitagora. Lo spazio vuoto nell'angolo inferiore di sinistra, corrisponde a quello occupato dal vano di porta col corrispondente stipite in marmo, di comunicazione colla *Sala di Eliodoro*. Al di sopra di questo vano, il gruppo di Epicuro, o Democrito. La zona estrema superiore del disegno non sembra sia stata portata a finimento, come il gruppo di Pitagora; ad ogni modo reca le traccie del deperimento subito lungo i lembi del cartone.

#### TAVOLA III.

Parte centrale di sinistra: figure di Platone e dei discepoli, e restante parte dei gruppi di Socrate e di Pitagora.

#### TAVOLA IV.

Parte centrale di destra: figure di Aristotile e dei discepoli; sulla gradinata, Diogene.

#### TAVOLA V.

Parte estrema di destra: gruppo di Archimede e degli Astronomi. La parte superiore verso l'angolo si presenta appena schizzata, e reca le traccie del deperimento subito.

TAVOLA VI (*dall'affresco in Vaticano*) e TAVOLA VII (*dal Cartone*).

Gruppo di Epicuro e figure sovrastanti. La parte dell'affresco viene contrapposta alla corrispondente del disegno, prestandosi a mettere in rilievo il procedimento di esecuzione dell'affresco; in questo si notano, specialmente nella testa di Epicuro (*vedasi anche Tav. XXI n. 2*), i solchi tracciati nell'intonaco ancora fresco, seguendo lo schema spolverato con piombaggine, mediante il cartone bucherellato lungo le linee d'assieme della composizione. La figura del giovane che accorre verso il centro della composizione, recando volumi e rotoli, si presta altresì per raffrontare il disegno coll'attuale stato dell'affresco.

TAVOLA VIII.

Particolare del gruppo di Socrate; nel centro, la figura di Alcibiade.

TAVOLA IX.

Particolare della figura di Socrate: notevole la spigliata esecuzione della figura giovanile, rivolta verso il maestro. In questa tavola si possono specialmente rilevare le linee corrispondenti allo schema architettonico del fondo; una base della lesena angolare, e le linee verticali corrispondenti allo scorcio delle lesene, colle interposte nicchie della navata centrale.

TAVOLA X (*dall'affresco in Vaticano*) e TAVOLA XI (*dal Cartone*).

Le due figure di Platone e di Aristotile. Il raffronto facilitato da queste due tavole offre una idea, non solo del fatale deperimento nell'affresco, ma della gravità dei restauri effettuati al principio del sec. XVIII: basterà osservare nel disegno delle due teste la sobria fermezza del tratto, la nobiltà dell'espressione, per constatare nel dipinto la intervenuta e ricercata mollezza dei particolari, specialmente nei riccioli e nelle ciocche delle capigliature.

Le due diciture *Timeo* (Dialogo fra Socrate, Timeo ed Ermocrate) sul taglio del volume portato da Platone, ed *Etica* sul taglio del volume nella sinistra di Aristotile, vennero aggiunte nell'esecuzione dell'affresco.

Si volle constatare, nella testa di Platone, una reminiscenza di Raffaello colla figura di Leonardo da Vinci; il che può essere stato suggerito dall'abbondanza di capigliatura, ciglia e barba, quale si nota nell'affresco, in rapporto col concetto convenzionale che per lungo tempo si ebbe del volto di Leonardo, fondato su queste particolarità, anzichè sulla struttura della testa e le caratteristiche meno convenzionali ed arbitrarie. La reminiscenza si trova esclusa, del resto, dalle circostanze di fatto, poichè allorquando Raffaello dipinse la *Scuola d'Atene*, Leonardo non si era ancora recato a Roma per cercarvi protezione e lavoro: e se il Sanzio ebbe modo di vedere in Firenze verso il 1506, l'autore del *Cenacolo*, intento al Cartone per la *Battaglia d'Anghiari*, non potè certo ritrarre dal volto di Leonardo, che allora aveva cinquantaquattro anni, la impressione del vegliardo, da lui raffigurato in Platone.

Una reminiscenza vinciana si potrebbe invece riscontrare nel gesto della destra di Aristotile, che riproduce la posa della mano del Salvatore nel *Cenacolo*.



#### TAVOLA XII.

Particolare dei discepoli di Platone. Notevole la geniale sicurezza del segno in queste teste nei diversi atteggiamenti di attenzione alla parola del Maestro: la quarta di queste teste offre una testimonianza della facilità, colla quale Raffaello seppe introdurre, all'ultimo momento, delle varianti nel Cartone: alquanto inclinata dapprima sulla spalla sinistra, questa testa venne rialzata e raddrizzata, come con qualche attenzione si può riconoscere nella Tavola, e come risulta dal qui unito schizzo.



#### TAVOLA XIII.

Particolare dei discepoli di Aristotile. Anche in questo particolare è notevole, specialmente in qualcuna delle teste allineate, la espressione di viva attenzione alle parole del maestro.

#### TAVOLA XIV.

Particolare della testa di Platone e di Aristotile. Assieme alla sicura semplicità del tratto, si può in questa tavola constatare la operazione della sfioratura delle linee costituenti lo schema delle figure destinate ad essere riportate sull'intonaco. Le linee bucherellate concorrono, specialmente nei particolari della capigliatura e della barba, a documentare il genuino segno di Raffaello, rispetto ai corrispondenti particolari nell'affresco, che tradiscono — come si disse per la Tavola X — le manomissioni del restauro subito.

#### TAVOLA XV.

Prima idea per il gruppo di Pitagora (da un disegno su carta grigia nella Galleria Albertina di Vienna, a punta d'argento, con tocchi di biacca: m. 0,36 × m. 0,27). Lo schizzo, per quanto sommario, è particolarmente interessante, poichè già comprende tutte le figure, ed attribuisce alle medesime l'atteggiamento adottato nel Cartone definitivo. Il rapido concretarsi di questo gruppo, che è parte notevole della composizione, può essere constatato e seguito nella figura ritta, davanti a Pitagora: appoggiata ad un bastone, col piede sinistro sopra un rialzo, questa figura già rispondeva nel primo schizzo al concetto di completare e chiudere il gruppo con una figura in piedi, sovrastante il Maestro, ed attenta al pari delle altre alla dimostrazione da questi svolta sul volume sorretto colla sinistra: ma il particolare del bastone dovette ben presto sembrare espediente inopportuno al giovane pittore, il quale sullo stesso foglio, con una esecuzione più larga ed introducendo l'abbigliamento, giunse rapidamente a precisare l'attitudine — adottata per l'affresco — del discepolo che appoggia, sulla gamba sinistra piegata, la tavola sulla quale registra le parole del Maestro.

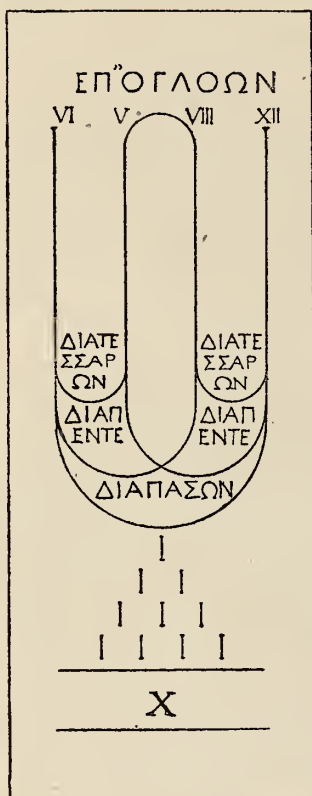
# TAVOLA XVI.

Il vecchio discepolo (Empedocle?) di Pitagora. È questa una delle figure più espressive del Cartone, per la intensità dell'attenzione alle parole del Maestro, che la destra annota sul libro sorretto colla mano sinistra, cui tocca altresì l'ufficio di reggere il calamaio.

Il preteso rapporto fra il volto di Leonardo e la figura di Platone, potrebbe essere, a maggior ragione, accampato per questa figura, se le stesse circostanze citate a proposito della Tavola X, non lo escludessero: certo, osservando l'atteggiamento curvo, in ascolto, di questa figura, vengono alla memoria le frasi colle quali Leonardo si descrive titubante all'entrata di una grande caverna, " ...restato "alquanto stupefatto, piegato le mie rene in arco.... piegandomi in qua e là per "vedere s'entro vi discernessi alcuna cosa....".

# TAVOLA XVII.

Altro particolare del gruppo di Pitagora. La figura ritta in piedi può essere opportunamente raffrontata colla variante nel disegno a Tav. XV, per valutare



lo svolgimento di questa figura, ed apprezzare la sicurezza colla quale raggiunse la definitiva sua attitudine. L'altra figura giovanile che guarda Pitagora reggendo una tavola, ha suggerito varie interpretazioni, fra le quali si può ritenere maggiormente attendibile quella che vi ravvisa il figlio Teologo, che Pitagora ebbe da Teano, figlia di Brontine Crotoniate, attratta verso il filosofo, già sessantenne, dal prestigio quasi soprannaturale emanante dalla sua persona. Nell'affresco, la tavola che il giovanetto regge colla sinistra presenta le consonanze — indicate con numeri e termini greci, conforme al disegno qui riportato — trovate da Pitagora, studiando le varie vibrazioni delle corde metalliche tese, prodotte da percussioni con martelli di vario peso, come viene chiaramente esposto in *Giamblico: De Pythagorica Vita*, XXVI. Si noti l'errore di un *lambda* invece di un *delta*, nella parola *epogdoon*, che deve essere stato introdotto in occasione di qualche restauro, assieme ad altri errori di numeri. Infatti il Bellori, riproducendo nel secolo XVII lo schema di questa tavola armonica, non ha riportato questi errori.

La figura in piedi, rivolta verso l'osservatore — di cui si direbbe voglia attirare l'attenzione, quasi accennando ad essere estranea alla composizione — si è pure prestata a varie identificazioni: la tradizione vi ri-

conoscerebbe Francesco Maria della Rovere, nipote di Giulio II, e fidanzato nel 1505 ad Eleonora Gonzaga, figlia del Marchese di Mantova.



#### TAVOLA XVIII.

Altro particolare del gruppo di Pitagora. Le due teste del filosofo e del figlio Teologo. Noto la grandiosità del segno nella indicazione del cranio, e la energica sicurezza del tratto: spira dalla testa del Maestro una impressione mistica, la quale giustifica come abbia potuto sembrare un Evangelista: e per verità, l'ardore di pensiero del filosofo di Samo, non poteva trovare una più efficace raffigurazione.

#### TAVOLA XIX.

Altro particolare del gruppo di Pitagora. Le tre figure di questa tavola hanno dato luogo a divergenti interpretazioni. Quella in atto di sporgersi, tenendo la destra sul petto, venne — per il particolare del copricapo richiamante un turbante — considerata come rappresentante Averroe; giustamente A. Gruyer ebbe ad osservare come il posto per il celebre commentatore di Aristotile sarebbe stato al fianco di questi, anziché nel gruppo di Pitagora.

L'adolescente che rivolge all'osservatore lo sguardo ingenuo dei suoi grandi occhi, sarebbe, secondo la tradizione, Federico di Mantova, fratello di Eleonora Gonzaga, consorte del nipote di Giulio II.

La figura di donna nell'angolo inferiore a sinistra venne interpretata come Aspasia. Si avverta come nel disegno manchi il drappo che le copre il capo nell'affresco, e potrebbe essere una variante introdotta nell'occasione di un restauro. Invece di Aspasia, che avrebbe dovuto piuttosto figurare nel gruppo di Socrate, al fianco di Alcibiade, si potrebbe ravvisare in quella testa, dalla dolce espressione e tutta assorta dalle spiegazioni del Maestro — commentate col gesto della destra, che s'intravede fra il Maestro e il vecchio curvato — la giovinetta Teoclea, pitonessa di Delfo, iniziata da Pitagora.

#### TAVOLA XX.

Particolare della figura di Federico Gonzaga, e del filosofo rivolto verso Pitagora (Hippias o Anassagora?). Anche la testa del Della Rovere costituisce un elemento per studiare il procedimento della esecuzione dell'affresco, mediante il raffronto col corrispondente particolare della testa, riprodotto nella Tavola seguente.

#### TAVOLA XXI (dall'affresco in Vaticano).

Due particolari del dipinto. Nella figura del Della Rovere si vedono le traccie dei solchi nell'intonaco, corrispondenti alle linee sforate del Cartone: ma l'insieme della testa non deve essere sfuggito a qualche ritocco posteriore, che ha reso più effeminato il volto. — Nella stessa Tavola viene presentato il particolare della testa di Democrito, o di Epicuro, quale si vede nell'affresco, a maggiore illustrazione del raffronto stabilito colle Tavole VI e VII.

#### TAVOLA XXII.

Particolare dei due discepoli fra il gruppo di Aristotile e quello di Archimede. Anche per queste due figure, notevoli per la vivacità del movimento in mezzo alla calma dominante nelle attitudini delle circostanti figure, si ha uno studio pre-



Università di Oxford.

Raffaello introdotta all'atto stesso di riportare il Cartone sull'intonaco della parete; le due mani del giovane si vedgono spostate nel Cartone, con pochi e sicuri tratti, per discostarle maggiormente; mentre la testa dell'altra figura subì la variante di essere rialzata, per fissare più decisamente il Maestro: la bocca, nella variante introdotta nella testa, corrisponde all'altezza dell'occhio, quale era stata dapprima adottata nel Cartone.

paratorio che attesta la rapidità di concezione in Raffaello. Propostosi di svolgere, fra quei due gruppi e la figura di Diogene, l'episodio della esitanza di un discepolo nella scelta del maestro, egli precisò fin dal primo e rapido schizzo la figura del giovane che muove verso il piano superiore, additando in pari tempo Diogene, alla sua sinistra: mentre l'altra figura, movendo in senso contrario, addita invece al giovane la figura di Aristotile. Passando dallo schizzo al Cartone, le due figure non subirono notevoli modificazioni nell'atteggiamento; alcune varianti vennero invece da





TAVOLA XXIII.

Diogene. Anche per questa figura, che è fra le più caratteristiche della composizione, abbiamo fortunatamente uno schizzo, qui riprodotto, a punta d'argento, interessante come esempio della rapidità, diremo anzi della improvvisazione di Raffaello nel tradurre il suo concetto e nel fissarne la posa, che lo sviluppo ulteriore



Istituto Städel - Francoforte.

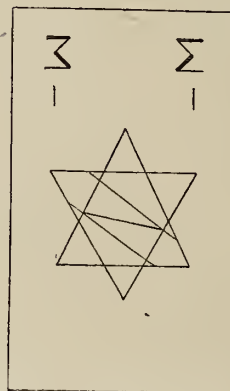
mantenne definitivamente. L'atteggiamento del vecchio sulla gradinata, naturale senza ricercatezza di effetti — per cui la volgarità che a questa figura doveva essere caratteristica, non urta colla solennità delle circostanti attitudini — costituisce un saggio degno di particolare studio, tanto dal punto di vista della sicura indicazione anatomica delle varie parti del nudo, quanto dal punto di vista della interpretazione ed estrinsecazione morale del filosofo greco.

#### TAVOLA XXIV.

Particolare dei discepoli, a destra del gruppo di Aristotile. La figura del giovane, curvo sul libro sostenuto dal ginocchio destro, è un'altra di quelle figure che per la singolarità della posa, di non facile rappresentazione, e per la sicurezza del tratto, debbono essere uscite come di getto dalla mente e dalla mano di Raffaello: gli scorci sono raggiunti con semplicità di segno veramente rara. L'altra figura appoggiata al piedestallo della lesena angolare, nel motivo architettonico di fondo, è notevole per il raccoglimento col quale osserva le parole registrate dall'altro discepolo.

#### TAVOLA XXV.

Particolare del gruppo di Archimede. Anche la figura del vecchio Siracusano piegato verso terra, per tracciare col compasso una figura geometrica sulla tavoletta posata sul pavimento, è fra le più espressive della composizione. Dominato dalla grandi figure ritte ai suoi fianchi, contornato dalle teste giovanili degli allievi, il voluminoso cranio di Archimede costituisce il centro del gruppo: allo stesso modo che, dalla parte opposta, la testa di Pitagora forma punto di concentramento dell'attenzione degli allievi che lo circondano.



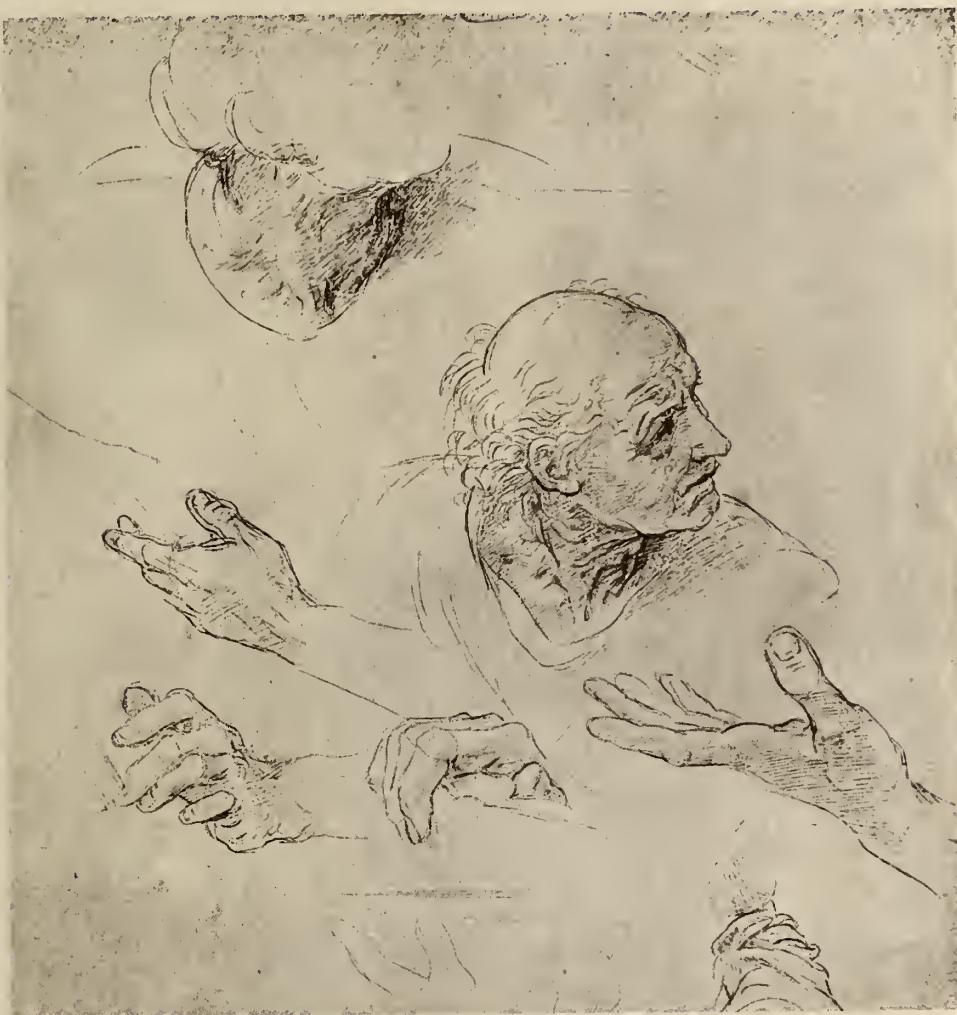
#### TAVOLA XXVI e TAVOLA XXVII.

Particolare della figura di Archimede. L'interesse della testa di Archimede — meritevole di essere singolarmente riprodotta per la energia dei tratti che la delineano, e al tempo stesso la modellano — si trova confermato mediante il raffronto con uno studio a carbone, riconosciuto or sono quindici anni fra i vecchi disegni dell'Ambrosiana, di compendio della Accademia di pittura istituita a fianco della Biblioteca. Si poté dapprima dubitare si trattasse di uno studio ricavato dal Cartone, come esercitazione attinente all'insegnamento dell'Accademia: ma ripulito il vecchio e tarlato foglio, risultarono indizi sufficienti per rimuovere il dubbio. Non solo apparvero indicazioni di colore nell'abbigliamento — che non potevano essere state desunte da un disegno a semplice carbone, con tocchi di bianchetto — ma la stessa discordanza nella indicazione dell'attacco del collo costituì la prova decisiva che quel disegno venne ricavato dal vero, il che non si potrebbe ammettere per la stessa testa di Archimede, nel Cartone

Come si disse nella prima parte del testo, Raffaello volle nella *Scuola d'Atene* ricordare i tratti del suo protettore Bramante da Urbino; già lo aveva introdotto nell'altra composizione *La Disputa del Sacramento*, nella stessa *Camera della Segnatura*, raffigurandolo al primo piano della scena, in atto di volgersi verso il



centro di questa. Il disegno conservato al *Louvre*, qui riprodotto, è un altro studio dal vero della caratteristica testa, al quale si accompagnano altri particolari del collo e delle mani in varie attitudini.



Museo del Louvre - Parigi.

TAVOLA XXVIII (dall'affresco in Vaticano).

Due teste di giovani allievi, nelle quali possiamo ancora una volta constatare le traccie dei solchi sull'intonaco, raffrontandole colle linee bucherellate del Cartone, a Tav. XXIX: possiamo in pari tempo rilevarvi le condizioni attuali dell'affresco, dopo i quattro secoli trascorsi ed i restauri subiti.

#### TAVOLA XXIX.

Particolare degli allievi di Archimede. La varia movenza degli allievi si riflette, diremo così, nelle rispettive espressioni dei volti, come risulta dalle tre teste di questa tavola; nelle quali la curiosità, l'attenzione, la reciproca meraviglia si fondono in una concorde espressione di devota ammirazione per il Maestro: di una delle figure giovanili abbiamo uno schizzo (Museo di Lille, n. 479, a punta d'argento: m.  $0,16 \times 0,12$ ) che ci presenta il primo pensiero di Raffaello, mantenuto e sviluppato nel Cartone.

#### TAVOLA XXX (dall'affresco in Vaticano) e TAVOLA XXXI (dal Cartone).

Particolare delle figure degli Astronomi: il raffronto di questo particolare dell'affresco, risultante meno deperito del resto, colla corrispondente parte del Cartone, mette in piena evidenza il processo di esecuzione dell'affresco, seguendo i solchi sull'intonaco: i quali, nella testa raffigurante Euclide, risultano visibili per modo da documentare la libertà d'azione, colla quale Raffaello ebbe a procedere nell'esecuzione del dipinto.



Museo di Lilla.



Ai disegni che abbiamo riprodotto come studi preliminari per la composizione della *Scuola d'Atene*, aggiungeremo quello per la figura di Minerva nella nicchia di destra, con relativo particolare dello scorcio delle nicchie della navata centrale nella composizione architettonica di fondo. Non vi ha dubbio si tratti di uno schizzo originale, anzichè di una copia, data la differente attitudine della figura di Minerva. Per la testa di Medusa sullo scudo, possiamo intravedere un appunto, nel disegno di Oxford, riprodotto nella descrizione della Tav. XXII.

Altri schizzi si vollero ammettere come studi originali per la composizione *La Scuola d'Atene*, oltre quelli qui riprodotti come tali: ma si tratta piuttosto di vecchie copie, le quali non hanno interesse speciale per queste pagine. Menzioneremo: uno studio ricavato evidentemente dal gruppo di Bramante, nell'affresco (Oxford, disegno a punta d'argento, con tocchi di bianchetto); uno schizzo ricavato dal bassorilievo sotto la statua di Apollo, raffigurante un combattimento (Oxford, disegno a punta d'argento, con tocchi di bianchetto), ed un altro della stessa composizione (Vienna, Raccolta Klinkosch); un particolare del bassorilievo sotto la statua di Minerva (Firenze, Uffizi): una figura di Zoroastro e discepoli (Francoforte, Museo Städel, a sanguigna); uno schizzo di due giovani con libri (Museo di Lille, a penna); una figura di Apollo e di un filosofo (Museo di Lille, a penna); un particolare architettonico colla statua di Apollo (Oxford, a penna), attribuito dal Geymuller a Bramante.



Università di Oxford.

Solo il definitivo studio dei disegni di Raffaello — quale risulterà possibile colla riproduzione di tutti i disegni originali, ritenuti tali, od attribuiti alla sua scuola — potrà stabilire la serie completa degli schizzi aventi un diretto rapporto colla composizione della *Scuola d'Atene*, o da considerare quali esercitazioni preliminari, come potrebbe ritenersi il disegno di nudo qui riprodotto, nel quale la particolare movenza del torso richiama l'attitudine della statua di Apollo, nella nicchia sovrastante il gruppo di Pitagora.



NOTA.

Le testate delle pag. 15 e 19 sono ricavate dalle "*Leonis X admirandæ virtutis Imagines a Raphaelae Urbinate expressas in Auleis Vaticanis, textili monocromate elaboratas*", incise da P. Santi Bartolo; la prima rappresenta l'accoglienza del Legato Giovanni da Medici in Firenze, dopo diciassette anni di esilio; la seconda lo stesso Card. De Medici, che alla morte di Giulio II, muove verso Roma, salutato come futuro papa.

La testata della pag. 11, è ricavata dalla "*Parerga atque ornamenta, ex Raphaelis Sanctij prototypis a Joanne Nannio Utinensi, in Vaticanis Palatij Xystis partim opere plastico, partim coloribus expressa*" incise pure da P. Santo Bartolo. Le finali dei capitoli sono ricavate da composizioni della scuola di Raffaello, edite da Giacomo Rossi, in Roma. Le riproduzioni dall'affresco sono ricavate da fotografie Braun, Alinari e Moscioni; quelle dal Cartone, da fotografie Paoletti.



## APPENDICE

IL FRAMMENTO DEL CARTONE DI RAFFAELLO  
PER LA "BATTAGLIA DI COSTANTINO CONTRO MASSENZIO"  
IN VATICANO.

### TAVOLA XXXII.

Nel 1518, condotte a termine le decorazioni nelle Sale della *Segnatura*, di *Eliodoro* e dell'*Incendio di Borgo*, Raffaello ricevette da Leone X l'incarico di dipingere nella Sala più ampia, precedente queste tre, i fasti di Costantino. Impegnato in vari lavori — alla Farnesina, alla Villa Madama, alla Cappella Chigi — Raffaello non poté accingersi colla consueta sollecitudine a questa decorazione, avviandone soltanto i disegni, col proposito di dedicarsi alla esecuzione sulle pareti quando avesse condotto a termine la grande tavola della *Trasfigurazione*, destinata al Cardinale de' Medici: egli meditava altresì di adottare una diversa tecnica, suggeritagli da Sebastiano del Piombo, impiegando colori ad olio sopra l'intonaco di calce, in base ad un saggio fatto con due figure decorative, nella stessa Sala che attendeva l'opera del suo pennello: ma la morte sorprese il giovane pittore ancora intento alla tavola della *Trasfigurazione*, e pochi mesi dopo colpiva il mecenate suo, Leone X.

I lavori nella Sala di Costantino subirono una interruzione: poichè il successore, Adriano VI di Utrecht — vecchio precettore di Carlo V, teologo austero, ma indifferente alla voce dell'arte, al punto da definire *idola antiquorum* le statue greche raccolte al Belvedere — non dimostrò alcun proposito di continuare l'opera di Leone X. Le pubbliche calamità delle guerre e delle pestilenze, la ribellione all'autorità del papa, provocata da Lutero e da Zwingli, non potevano a meno di compromettere le tradizioni d'arte in Vaticano.

A papa Adriano VI, rimasto meno di due anni sulla cattedra di S. Pietro, succedeva nel 1523 Giulio de' Medici, col nome di Clemente VII; il quale, pur non avendo le doti artistiche di Leone X, volle fossero riprese le opere di decorazione in Vaticano, incaricando Giulio Romano — al quale Raffaello aveva morendo, lasciato parte dei suoi beni — di dipingere la battaglia di Costantino contro Massenzio, valendosi dei disegni, dal Sanzio predisposti.

La grande scena della battaglia — svolta conforme alle indicazioni lasciate da Eusebio, contemporaneo del grande avvenimento che consacrò la vittoria del Cristianesimo — è interamente di mano di Giulio Romano e dei suoi allievi: ma non vi ha dubbio che la composizione sia dovuta a Raffaello: La testimonianza del Vasari si trova confermata da uno studio preliminare e da un frammento del Car-

tone originale; quello, conservato al Louvre, questo alla Biblioteca Ambrosiana (1). Il raffronto del frammento di Cartone coi corrispondenti particolari nello schizzo e nel dipinto al Vaticano, non è senza interesse, perchè lascia intravedere le vicende della composizione, da Raffaello a Giulio Romano.

Il frammento dell'Ambrosiana è sgraziatamente limitato ad una parte dell'episodio del cavaliere che a Costantino addita Massenzio atterrato, mentre gli arcieri saettano i nemici travolti nel Tevere: ma bastano queste poche figure per dare una testimonianza della sicurezza del segno, e della vita che doveva animare ogni particolare del Cartone. L'essere questo frammento non esattamente conforme al dipinto, già costituisce una conferma della sua originalità, non potendo essere ritenuto come una copia ricavata posteriormente dal dipinto; e nemmeno può essere attribuito a Giulio Romano, per la sostanziale differenza nella tecnica di esecuzione col dipinto. D'altro canto, se raffrontiamo questo frammento colla corrispondente parte nello schizzo del Louvre, noi rileviamo bensì qualche discordanza negli atteggiamenti, ma dobbiamo ammettere si tratti di varianti che rientrano nel logico passaggio da uno schizzo preliminare, al Cartone destinato per la esecuzione dell'affresco. Vi è nel disegno d'assieme al Louvre la stessa vivacità e sicurezza di mano, che notiamo nel frammento dell'Ambrosiana; e quando da questi due disegni stacciamo lo sguardo, per volgerlo al dipinto del Vaticano, non possiamo a meno di constatare la fondamentale differenza nella interpretazione del vero e nella tecnica di esecuzione, fra questo e quelli. Si può dire che i due disegni del Louvre e dell'Ambrosiana si integrino a vicenda per rivelarci la mano del Maestro, concorrendo in pari tempo a mettere in evidenza, nel dipinto, le deficienze dell'allievo, cui toccò il troppo grave compito di continuare l'opera di Raffaello.

---

(1) In merito al disegno del Louvre, gli autori che scrissero di Raffaello furono concordi nel non ammetterne l'autenticità. Lo Springer vi ravvisò la mano di allievi; Crowe e Cavalcaselle lo attribuirono a Polidoro da Caravaggio, e così pure il Müntz e il Reiset; Lübke lo attribuì a Giulio Romano; Morelli a Pierin del Vaga; il Fischer lo ritenne semplicemente una copia, come il Minghetti e il Dollmayr. I medesimi si trovarono pure concordi nell'attribuire il frammento dell'Ambrosiana a Giulio Romano. Ma in questi vari giudizi, fondati semplicemente sopra il materiale esame dei singoli disegni, non si tenne conto alcuno di quella diversità di merito intrinseco, e di quelle varianti nei particolari, che non consentono affatto di ravvisare nel disegno dell'Ambrosiana un frammento del Cartone eseguito da Giulio Romano; e tanto meno di considerare lo schizzo del Louvre come una copia dal dipinto, ricavata da Polidoro da Caravaggio, Pierin del Vaga, od altro allievo di Raffaello.

---

















GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00808 6148



